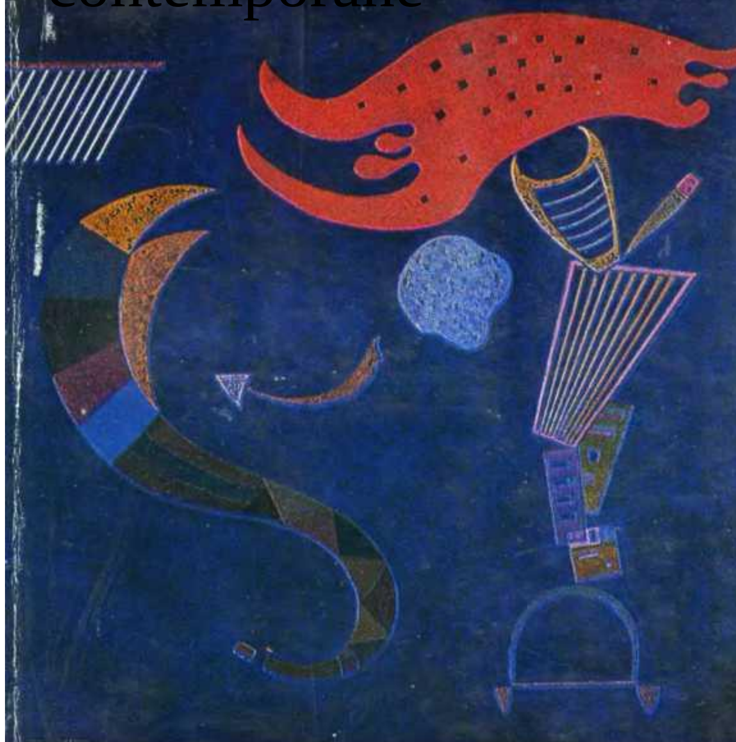
- Jean Cassou

panorama artelor plastice contemporane



Editura Meridiane

Jean Cassou
Panorama des arts plastiques contemporains
EDITIONS GALLIMARD. 1960

Jean Cassou

panorama artelor plastice contemporane

Volumul II

Traducere de
RADU VARIA

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1971
Pe copertă: VASILI KANDINSKY
***Săgeata* (fragment) Öffentliche**
Kunstsammlung. Basel

XXIII. EXPRESIONISMUL GERMAN

DIE BRÜCKE—DER BLAUE REITER

eniul germanic nu putea participa altfel la revo- luţiile plastice ale Europei începutului de secol decît prin romantismul care îi este tipic şi care se manifestă prin porniri interioare. Realitatea nu este pentru acesta nici obiect de cunoaştere, nici izvor de inspiraţie ci o contradicţie la care reacţionează, fie pentru a-i^ sublinia ostilitatea, fie pentru a o ataca şi distruge. În orice caz, energia originară a spiritului este aceea care trebuie luată în considerare în mişcarea artistică şi literară produsă de acest geniu Ia începutul secolului şi căreia termenul *expresionism* i se potriveşte de minune. Termenul nu este însă aplicabil numai la această mişcare: adjectivul *expresionist* poate semnifica, aşa cum s-a întîmplat şi cu adjectivele *romantic*, *clasicy baroc*, *impresionist* sau atîţia alţi termeni adoptaţi pentru cîte o şcoală, un stil aparte, poate semnifica, în afara timpului şi a locului, o predispoziţie generală a spiritului creator, o categorie estetică.

Figura emoţionantă a Paulei Modersohn-Becker (1876 – 1907) ne reţine ca una dintre cele mai semnificative pentru climatul în care s-a format expresionismul. Această pictoriţă, care a murit tînără, făcuse diverse călătorii Ia Paris unde fusese influenţată de Cézanne şi mai ales de Gauguin, şi trăise în colonia de artişti de Ia Worpswede. S-a căsătorit cu pictorul Otto Modersohn, în momentul în care Reiner Maria Rilke se căsătorea cu o altă artistă din acest grup, sculptoriţa Clara Westhoff, elevă a lui Rodin. Aceste prietenii ca şi numele poetului, care, după cum se ştie, a avut el însuşi vii şi

determinante relaţii cu 5 Rodin, precum şi numele lui Gauguin, ne ajută să pătrundem într-o atmosferă de simplitate spirituală, de sensibilitate, de adevăr, de poezie pe care-I exprimă de minune figurile de ţărani şi de copii ale Paulei Modersohn-Becker, pregătindu-ne pentru sinceritatea mare şi pură a creatorilor expresionismului, care va merge pînă la violenţă.

Una din primele manifestări ale expresionismului german a fost *Die Brüche.* Alegîndu-şi «podul» ca simbol al ascensiunii lor, artiştii care au creat acest grup, Kirchner, Heckel, Bleyl şi Schmidt-Rottluf voiau să marcheze credinţa lor în arta viitorului, să-i înlesnească dezvoltarea prin entuzismul şi acţiunea lor. Această artă de mîine ei n-au căutat s-o definească. Nu pretindeau nici că formele pe care le propuneau ar fi fost singurele valabile pentru etapa actuală. În nici o perioadă nu găsim, în diferitele publicaţii ale grupului *Brüche,* un program net precizat. «Acceptăm toate culorile ce reproduc, direct sau indirect, impulsul creator pur», va scrie Kirchner în *Cronica grupului Die Brücke,* din 1913.

Totuşi, şi în ciuda punctelor comune pe care le dezvăluie această declaraţie, fizionomia acestei mişcări se deosebeşte de fauvismul francez, cu care este contemporan. După cum se va deosebi şi de *Blaue Reiter,* care îi va succeda în curînd. Dacă *Der Blaue Reiter* se remarcă prin expresionismul său abstract, *Die Brücke* rămîne în strînsă legătură cu o expresie psihologică, adică simbolică. La aceasta se adaugă un sentiment foarte pronunţat de revoltă, care după dispariţia grupării *Brücke,* va duce la un expresionism social. Neliniştile grupului *Brücke* şi mai ales programul său decorativ au coloratura modelor şi a atmosferei *Jugend stiloului,* care visase, cu mai puţine ambiţii filozofice poate, la o sinteză a artelor şi crease în ultimi anii ai secolului, la München şi la Viena, o uimitoare paralelă a ceea ce s-a numit în Franţa *Art Nouveau*. Dar opera lui Van Gogh, această experienţă a unei pasiuni total exprimate, transformată în exemplu de urmat, le inspiră pictorilor de la *Die Brücke* mai multă exigenţă. Van Gogh este evident marele focar generator al expresionismului, căruia i se adaugă influenţa lui Gauguin, cu nostalgia pentru artele primitive şi simbolismul lui fascinant, ca şi a unui alt remarcabil artist

care n-a stîrnit nici un ecou în Franţa, dar al cărui nume este legat de istoria fenomenului expresionist european, norvegianul Edvard Munch (1863—1944). Nu în sensul că

acesta n-ar fi avut nici o legătură cu Franţa. în prima sa tinereţe, o bursă de studii îi dă- duse posibilitatea să descopere arta impresioniştilor, a lui Seurat şi Gauguin; apoi, în 1896—1897 îşi compusese în Franţa primele opere grafice şi arta sa, încă de pe atunci formată şi cu un caracter pronunţat, avea să coincidă cu anumite tendinţe ale nabiştilor. Munch a expus Ia *Galerie de VArt Nouveau* a lui Bing, a fost comentat de Strindberg într-un articol din « Revue Blanche » a ilustrat programul spectacolului cu *Peer Gynt* Ia Théâtre de l'Œuvre şi a făcut un portret în litografie al lui Mallarmé. S-a întîmplat adesea ca arta modernă franceză să se întîlnească în anumite manifestări ale ei cu expresionismul. Există, de altfel, adeseori, în această artă un anume expresionism, şi am avut, după cum vom avea şi de aci înainte, prilejul să observăm că unii din maeştri săi pot fi consideraţi expresionişti. De altfel, litografiile lui Munch nu sînt nelalocul lor în climatul în care înfloresc satirele veninoase ale lui Toulouse-Lautrec, urîţeniile disonante destul de böckliniene ale lui Vallotton, climat receptiv Ia sălbaticele furtuni morale ale sufletului scandinav. Să notăm, de asemenea, în legătură cu aceasta, că elveţianul Ferdinand Hodler (1853—1918), atît de îndrăgit de germani, era la locul său în salonul Rose- Croix din Paris şi că ochelarii lui prometeici, ca şi arta lui lineară, monumentală şi alegorică, pot să nu pară de loc prea depărtate de anumite aspecte ale spiritului gauguinian. Acestea sînt întîlniri, dar expresionismul ca atare, expresionismul în sine, în plenitudinea caracterului şi necesităţii sale este în altă parte : nu i-am putea găsi o încercare mai vie şi mai perfectă decît în genul lui Munch, în umbrele, în scrîşnetul, în tehnica sa violentă, în oroarea adesea tragică împinsă pînă la isterie, în umanitatea sa palpitantă. în Germania, expresionismul se putea răspîndi în modul cel mai natural. Munch expusese, în 1892, la *KiinsU lerverein* din Berlin, peste cincizeci de tablouri şi scandalul fusese atît de mare încît expoziţia trebuise 7 să fie închisă după opt zile. Dar expresionismul este o artă de scandal prin însăşi natura sa. Numai că stilul acestui scandal şi al dinamismului care îl suscită este tipic protestant şi germanic.

Animatorul spiritual al grupului *Brücke* a fost fără nici o îndoială Kirchner. Tot el avea să dea opera cea mai personală, prin 1912. Influenţele primite de acest artist sînt semnificative. În 1898 el călătoreşte la Nürnberg, unde se entuziasmase^de Dürer şi în special de simbolismul fantastic al gravurilor sale. în 1902 putuse vedea expoziţia stampelor japoneze la galeria

Arnold din Dresda. în anul următor studiase cu atenţie la München acvafortele şi desenele lui Rembrandt în care recunoştea cu mîndrie expresia sufletului nordic şi germanic. în sfîrşit, în acelaşi an, putuse admira la Dresda, Ia Muzeul Etnografic al oraşului, sculpturi în lemn din insulele Palaos şi din Africa. Astfel s-a format unul din cei mai temperamentali colorişti, pe care nu putem să nu-l comparăm cu fau- viştii francezi. Astfel s-a format un pictor german al acelor timpuri patetice, al acelor timpuri de dezastru, şi al cărui destin personal avea să fie el însuşi dezastruos: Kirchner, bolnav de nervi, devorat de febra de artist, persecutat de Hitler, avea să se sinucidă. După indicaţiile sale din *Cronica grupului Brücke*, mişcarea ar fi fost creată în 1903. Will Grohmann consideră că această dată poate fi reţinută, deşi prima manifestare are loc cu doi ani mai tîrziu. încă din această perioadă Kirchner îi întîlnise într-adevăr pe Heckel şi Bleyl, avînd cu ei convorbiri fructuoase. Totuşi, programul şi condiţiile de adeziune Ia mişcare sînt formulate abia în 1905, cînd celor dintîi li se alătură Schmidt- Rottluf.

Grupul se va manifesta în expoziţii şi va publica în fiecare an un album consacrat în special artelor grafice şi executat de către artiştii grupului. în 1906, Pech- stein, care declară că împărtăşeşte acelaşi entuziasm pentru operele lui Van Gogh şi Munch, aderă la mişcare. Artist vizionar, cu bruma şi halucinaţiile sale, Nolde este invitat şi el. Acceptă, dar, dorind să-şi păstreze independenţa, nu va expune cu colegii săi decît în mod neregulat.

Prima expoziţie are loc la Dresda, la fabrica de lămpi Seifer, în 1906. în acelaşi an apare primul album de gravuri, în special xilografii. Importanţa acordată artei gravurii pe lemn va determina în cele din urmă un adevărat stil în pictură, mai ales la Kirchner; acest stil corespunde cu aplaurile fauviste. De altfel, e aci vorba de o artă care, prin caracterul ei accentuat, voluntar şi limpede, aproape brutal, ilustrativ, nu putea să nu obţină un loc privilegiat în preocupările expresioniştilor.

în 1909 se va produce un eveniment care va determina o nouă manifestare a grupului *Brücke*. *Secesiunea* din Berlin refuzînd un tablou de Nolde, *Rusaliile* (din cauza opoziţiei lui Liebermann şi a lui Paul Cassirer), artiştii de Ia *Brücke* se hotărăsc să creeze un grup de expozanţi pus sub semnul libertăţii. Acesta avea să fie *Neue Sezession,* în care se vor regăsi, timp de patru ani, artiştii de la *Brücke*.

îi vom regăsi de asemenea printre artiştii de Ia *Blaue Reiter* cu prilejul celei de-a doua expoziţii a acestui grup, consacrată exclusiv artelor plastice şi unde, prin urmare, se simţeau cu totul Ia largul lor. Fascicola editată de organizatorii acestei expoziţii, deschisă la München în martie-aprilie 1912, reproduce opere de Pechstein, Kirchner, Müller şi Nolde.
Cele două mişcări nu erau totuşi menite să se întîlneas- că cu adevărat. Dorinţa de expresie, emoţională şi satirică, a artiştilor de la *Brücke,* care începeau să se angajeze într-o pictură reprezentînd scene de stradă, de cafenea sau de circ, nu putea conveni preocupărilor lui Kandinsky şi ale lui Marc, din ce în ce mai orientaţi spre pictura abstractă.
Ne dăm uşor seama de acest lucru dacă luăm în considerare faptul că zece ani mai tîrziu Kandinsky era la *Bauhaus**ui din Weimar, în timp ce foştii componenţi ai grupului *Brücke* se aflau alături de Georg Grosz, la *November Gruppe,* grup cu tendinţe sociale.

Der Blaue Reiter nu era o mişcare coerentă şi organizată, ca *Die Brücke*. Era mai curind împlinirea unei evoluţii, nu numai picturale, care îşi avea originile în toate manifestările artistice europene ale ultimilor douăzeci de ani. Istoria acestei evoluţii este rezumată de persoana lui Kandinsky, adevărat confluent pe atunci, de idei şi experienţe. Autoritatea pe care o dobîndeşte repede, după sosirea sa Ia München, în 1896, îl de-semnează chiar în 1900 ca pe una din personalităţile marcante ale acestei faimoase cetăţi a artelor. Influenţa sa va fi cu atît mai remarcabilă, cu cît nu va impune practic nici un cuvînt de ordine, nici un sistem. în jurul lui se vor revela alte personalităţi, orientîndu-se pe propriul lor drum. Este cazul lui Klee, Marc, Macke. Cînd ajunge la München, Kandinsky are treizeci de ani. Cunoaşte impresionismul, anumite pînze ale lui Monet l-au frapat, iar dintre vechii maeştrii se simte legat de Rembrandt. în picturile fiecăruia dintre aceşti artişti i s-a părut că recunoaşte unul şi acelaşi lucru, şi anume că singurul lor subiect era pictura. Pe de altă parte, el păstrează impresia puternică a artei populare ruse şi amintirea icoanelor bizantine pe care nu o va uita niciodată. Consideră ca o dată capitală publicarea la Paris (1886 – 91) a lucrării lui Kondakov, *Istoria artei bizantine cu referire în special la miniaturi*.
Climatul artistic al Münchenului era pe atunci animat în special de *Jugendstil*. Kandinsky se va înscrie la Academia lui Franz Stuck, ale cărui tablouri alegorice decorative reprezintă

destul de bine ceea ce caută *Jugendstil-ul* în materie de pictură. Aci îl va întîlni în 1898 pe Klee.

Acordă, ca şi Franz Marc, de altfel, în acea perioadă, o mare importanţă ideilor şi picturii lui Hodler, al cărui simbolism i se pare că ţine seama de realităţile spirituale neglijate de impresionişti. Drumurile pe care le urmează astfel de mari artişti în afara frontierelor franceze pot surprinde bunul gust tradiţional din această ţară, forţîndu-i pe francezi să admită că Franz Marc, Klee şi Kandinsky s-au întîlnit cu lecţia de la Pont-Aven pe calea lui Hodler, apoi a lui Ros- setti şi Böcklin. Acestor influenţe li se adaugă revelaţia simbolismului literar şi a lui Maeterlinck; acordul poeziei acestuia cu muzica lui Debussy îl interesează pe Kandinsky în mod deosebit. Căci este şi el în căutarea unei arte totale. în 1902, anul lui *Pelleas,* Kandinsky expunea la Salonul de toamnă din Paris. De altfel, el însuşi un muzician, gîndeşte la muzică, gîndeşte muzical. Problemele de corelare a sunetului, de *Klang farbenmelodie,* studiate de Schönberg, îl preocupau şi pe el. Pentru Kandinsky totul este rezonanţă, raport şi analogie; nu neagă impresia evenimentului exterior, dar o rînduieşte printre multiplele influenţe şi pretexte care nu contează decît prin transmutările pe care le provoacă în geniul interior. Iar aceste transmutări el le operează cu o atenţie, o vigilenţă, o subtilitate atît de scrupuloase încît mijloacele sale intelectuale ne pot apărea ca adevărate virtuţi morale.

Diferitele maniere din tinereţea lui Kandinsky reflectă bine diversitatea aspiraţiilor care animă grupul *Blaue Reiter* şi care au condus acest grup Ia un punct decisiv: trecerea la abstract. La început un impresionism puternic marcat de simbolism, apoi un fauvism impregnat de amintirile folclorului rus. Din 1908 pînă în 1910 pictează peisaje fantastice, urmate, în 1911 —1912, de primele lucrări abstracte. Acestea au încă un caracter patetic, dar pasul este făcut. îl vor face în anii 1913 – 1914 August Macke, şi Franz Marc. Cum aceştia sînt artişti foarte personali, abstracţiunea se va prezenta Ia fiecare din ei sub aspecte diferite. Macke rămîne fidel noţiunii de construcţie a tabloului, aşa cum preconizau cubiştii. Nu are un temperament romantic şi cea mai vie influenţă exercitată asupra sa va fi fost aceea a lui Robert Delaunay, adică a unui cubist pentru care construcţia din culoare era o înnoire logică a cubismului. Prin 1913, înaintea călătoriei sale în Tunisia, Macke este alături de Klee şi Moillet, elementul moderat de la *Blaue Reiter*. Scenele de stradă şi de atmosferă, siluetele de

femei şi de copaci ne duc cu gîndul la un Matisse mai puţin voluntar, nespus de fermecător, apropiat de un fel de naturism proaspăt.
Mai violent este naturismul lui Marc, naturism de vînător şi de călăreţ. Deşi el introduce un prismatism care denotă o influenţă cubistă, caracterul dominant al pînzelor sale abstracte din 1914 este duga romantică. Marc e mai decis în iniţiativele sale, aspiră la o operă de o amplitudine largă şi completă, temperamentul său este puternic creator. Dar cei doi tineri pictori, al căror elan va fi atît de neaşteptat întrerupt, au ceva comun şi anume ardoarea însăşi a acestui elan. O vie, generoasă şi subtilă inteligenţă de creaturi, de creatori de mare calitate, de mare gust, un instinct natural al culorii. Este absolut sigur că de la căutările lor, în special de la acelea ale lui Marc, trebuia să ne aşteptăm la cele mai minunate realizări.
Cazul lui Klee e diferit. EI este dintru început inventatorul unui abstracţionism care nu e decît al său, care rupe cu celelalte, la fel cum geniul său e deosebit de al tuturor celorlalţi artişti şi merită să fie studiat aparte.
înainte de a se fi născut *Der Blaue Reiter*, în ianuarie 1909, Kandinsky şi compatriotul său Javlensky, care sub influenţa lui Matisse tindea spre pictura pură, întemeiaseră *Neue Künstlervereinigung*. Printre expozanţii primei manifestări, la Thannhauser, se numărau şi alţi ruşi, printre care Saharoff. A doua expoziţie a avut loc în anul următor, cu concursul multor fauvişti şi cubişti francezi. Pierre Girieud şi Le Fauconnier intraseră în asociaţie, iar catalogul conţinea ^declaraţii ale lui Odilon Redon şi Le Fauconnier. în sfîrşit, în 1911, după refuzarea de către comitet a unui tablou de Kandinsky, *Judecata de apoi*, are loc contraexpoziţia de la galeria Thannhauser, organizată de Marc şi Kandinsky şi botezată cu numele unui tablou al acestuia din urmă, *Cavalerul albastru*. Sub acest nume, cei doi combativi prieteni îşi luaseră sarcina, cu puţin înainte, de a pregăti un almanah ce trebuia să apară în mai 1912 la editorul Piper. Să notăm că acelaşi editor publicase, în 1908, importanta lucrare de estetică a lui Worringer: *Abstracţie şi percepţie*. Expresionismul nu e de altfel numai o mişcare plastică; el are fundamentele sale filozofice, constituie o vastă şi bogată efervescenţă de idei în care pictorii se întîl- nesc cu poeţii, dramaturgii, muzicienii.
Prima expoziţie a *Cavalerului albastru* va fi ulterior prezentată la Köln, la galeria *Sturm* din Berlin, la Hagen, şi la Frankfurt. în martie-aprilie 1912 are loc, într-o galerie din

München, cea de a doua expoziţie, consacrată graficii, şi la care, după cum am văzut, au participat artiştii de la *Brücke*. Artiştii *Cavalerului albastru* se vor manifesta pentru a treia şi ultima oară participînd la *Salonul german de toamnă* de la Berlin
în 1913.
Mişcarea *Cavalerul albastru*, oricît de animată ar fi de spiritul germanic, are chiar de la începuturile ei un
caracter internaţional şi european. Raporturile sale cu revoluţiile care se desfăşurau în paralel la Paris sînt din ce în ce mai vii. Prima expoziţie cuprindea două pînze de Douanier Rousseau şi alte cinci de Robert Delaunay. în catalogul celei de-a doua expoziţii citim numele lui Braque, Derain, La Fresnaye, Lotiron, Picasso, Vera, Vlaminck. La fel, numele Nataliei Goncearova şi a lui Larionov, aflat pe atunci la Moscova ca şi al lui Malevici. Să notăm de asemenea că din *Cavalerul albastru* făceau parte şi doi elveţieni, Moilliet şi Niestle. Să mai adăugăm, în sfîrşit, că galeria *Der Sturm* din Berlin, care adăpostise primul salon al *Cavalerului albastru* şi primul *Salon german de toamnă* – german, dar foarte internaţional – va expune toate mişcările europene şi pe protagoniştii acestora, futuriştii italieni, belgienii, « expresioniştii » francezi (Braque, Derain, Friesz, Herbin, Marie Laurencin, Vlaminck, în august 1912), cehii (printre care cubistul Filla), Picasso, Gauguin, Arhipenko, Chagall, Metzinger, Villon, Duchamp-Villon, şi că, după război, în ianuarie 1921, ultima şi cea de-a 93-a manifestare a sa este consacrată lui Gleizes, Villon şi Marcoussis. Această galerie, a cărei acţiune a fost atît de largă şi de fecundă, fusese fundată de către, poetul Herwart Waiden, figură originală, unul din cei mai pasionaţi şi fanatici pionieri ai artei moderne. Iată aşadar la artiştii germani deschidere asupra universului, tendinţa de a se asocia cu răsunătoarele mişcări ce se conturează pe aiurea, în Rusia, în Italia şi în Franţa. Aceasta ne obligă în schimb să considerăm operele fauviştilor şi cubiştilor francezi din perspectiva expresionismului german, şi să confruntăm operele acestora cu lucrările expuse în manifestările de la *Brücke*, *Neue Künstlervereinigung*, *Blaue Reiter*, *Sturm.* Nu sînt departe de aceste opere *Femeia cu pălărie* de Matisse, ca şi atîtea alte manifestări de la Salonul de toamnă din Parisul anului 1905, şi e de înţeles că tînăra avangardă germană a simţit afinităţi deosebite cu orfismul lui Delaunay. Descoperim, din acest punct de vedere şi în această

perspectivă germanică, energiile şi violenţele subiacente căutărilor plastice franceze destinate totuşi să se ordoneze după tradiţia specifică 13 de măsură şi raţiune. Nu e mai puţin adevărat că puterea inventivă franceză e apropiată pe atunci de neliniştile europene, orientate şi ele spre acelaşi scop: distrugerea explozivă a imaginilor.

O scurtă privire asupra mişcărilor poetice care însoţesc speranţele entuziaste ale artiştilor expresionişti ne va face să simţim şi mai bine ce a fost, în profunzimea sa, acest lirism cu totul deosebit care, în preziua războiului din 1914, ridicase o elită avansată a tineretului german. Să luăm de pildă poeţii de la *Sturm*. Nell Walden, văduva fondatorului, în amintirile ei (Nell Walden şi Lothar Schreyer, *Der Sturm, carte de amintiri despre Henvarth Walden şi artiştii cercului de la Sturm*, Baden- Baden, Woldermar Klein, 1954) distinge în rîndul acestor poeţi două orientări: una, ilustrată de celebra poetă Else Lasker-Schiiler, este marcată de un anume romantism, de o anumită tonalitate elegiacă şi poate fi apropiată de pictura expresionistă propriu-zisă; cealaltă, legată de numele lui August Stramm (care avea să fie ucis în război), Lothar Schreyer, Franz Richard Behrens, şi în care îl găsim încă de atunci pe Kurt Schwitters, rupe brutal ordinea cuvintelor şi e mai curînd vecină cu cubismul şi constructivismul, anunţînd într-un fel exasperarea dadaistă. Acestea sînt, încă o dată, cele două tendinţe esenţiale ale sensibilităţii moderne, una plină de elanuri, cealaltă de rupturi. Le surprindem într-un moment culminant şi tragic, într-un punct de febră a istoriei generale a lumii. Dar protagoniştii lor ignorau încă incendiul ce avea să urmeze, lăsîndu-se cu încredere în voia inspiraţiilor din anii de ucenicie, dorinţei de nou, plăcerii de a se simţi în pas cu lumea care-şi schimbă în permanenţă aspectul, împodobindu-se cu frumuseţi inedite. Anul declaraţiei de război marchează sfîrşitul grupării *Der Blaue Reiter*. Tot grupul este dispersat. Kandinsky şi Javlensky, ruşi amîndoi, trebuie să părăsească Germania. Gabriele Munter va trebui să petreacă un număr de ani în Scandinavia. Campendonk este mobilizat, Klee va fi şi el mobilizat ceva mai tîrziu. August Macke este ucis în septembrie 1914. Franz Marc cade la Verdun în 1916.

N-am putea da aici un tablou complet al expresionismului german: dar trebuie totuşi să numim doi importanţi artişti care n-au avut nici o legătură cu mişcarea de la Dresda şi de la München, fiind totuşi foarte semnificativi pentru expresionism: Max Beckmann şi

Oskar Kokoschka. Primul cu exagerările sale şi în special cu teribilele sale decupaje gotice sau caricaturale ne impune imagistica extremă pe care o poate concepe, dincolo de frumos şi de urît, sau poate foarte aproape de urît, un suflet epic şi teatral, profund cutremurat de ororile timpului său. Naufragiul *Titanicului*, cutremurul de la Messina, războaiele, insolenţa burgheză, moartea, noaptea şi nu numai aspectele lor exterioare, ci în primul rînd poate chiar tragedia de a fi german, iată tot atîtea motive ce suscită o artă de o forţă destul de greu de apreciat după criteriile noastre. în sfîrşit, fugind de nazism, Beckmann se stabileşte în America, unde moare în 1950.

Vienezul Kokoschka a împărtăşit şi el patetismul epocii noastre. Acesta transpare în arta sa, tipic expresionistă, în formele sale agitate, în materia sa densă şi palpitîndă, în coloritul sonor, Arta lui frenetică este arta unui mare pictor. Grav rănit pe frontul rusesc în războiul din 1914, Kokoschka a avut şi el o carieră agitată, pe meridianele lumii; asasinarea lui Dollfuss în 1934 îl depărtează din nou de Viena,

urmează nazismul, şi se refugiază la Londra unde............

Imposibil, după cum se vede, să nu stabilim legături între expresionism – care, putem repeta, n-a fost numai o mişcare artistică, ci o întreagă mişcare spirituală, o stare de spirit, din care nimic nu poate scăpa, în urma expresionismului apare de altfel şi o dorinţă de realism sub lozincile *realism magic* şi *Neue Sachlichkeit*. Aripa stîngă a acestor grupuri de artişti, incluzîndu-i pe Otto Dix şi Georg Grosz, atacă violent societatea burgheză germană. Primul, devenit una din ţintele principale ale nazismului şi unul din artiştii cei mai persecutaţi de Hitler, pictează copii şi flori imense, Crişti, personaje oribile, toate acestea cu acea lipsă de măsură feroce care este constantă în şcoala germană de la maeştrii Renaşterii sale încoace, Cranach şi alţii, şi pe care stupidităţile timpului nu puteau decît s-o exaspereze şi mai mult. în Georg Grosz trebuie să vedem ultimul reprezentant al acestei înnoiri a graficii, care constituie una din trăsăturile 15 caracteristice ale expresionismului. în haosul care a

urmat înfrîngerii din 1918, spiritul său de revoltă îşi găseşte o ieşire în dadaism. în 1918, Grosz participă la prima manifestare a dadaismului în Germania. Totuşi, el nu este un suprarealist, ci un realist, un revoltat social şi începînd de la această dată produce gravurile satirice şi justiţiare care l-au

făcut celebru şi în care putem urmări toate sentimentele ce au fră- mîntat Berlinul de după război, de la speranţele într-o victorie a socialismului şi pînăja decepţia Republicii de la Weimar şi la căderea ei. în 1932, la rîndul său, Grosz va trebui să se exileze.

Renaşterea sculpturii germane, în toată această perioadă nu este mai puţin strălucitoare ca aceea a picturii, în frunte cu artişti de valoarea lui Barlach şi Lehmbruck.

XXIV. BAUHAUS

ryauhaus (Casa construcţiei) a fost creat de către Walter Gropius la Weimar în 1919. Chemat în 1915 ca succesor al arhitectului şi teoreticianului belgian Henry Van de Velde la Şcoala de bele-arte din acest oraş, Gropius sosea într-un mediu pregătit să-l primească de vreme ce Van de Velde introdusese deja principiile *Werkbund*~ului. *Werkbund*-ul, care lupta pentru o arhitectură despuiată de orice element inutil, atrăsese într-adevăr atenţia asupra «funcţionalului » prin manifestări în Germania şi în străinătate, în special în Franţa în 1910 si în Germania, la Köln,
în 1914.

Gropius, ca şi Mies ander Rohe de altfel, care avea sa-i succeadă în 1930 la conducerea ßau/zaus-ului, ieşea din atelierul lui Peter Behrens, arhitect celebru pentru îndrăzneţele sale construcţii din Düsseldorf, din München şi Berlin, pe care colaborarea cu marele industriaş Emil Rathenau, preşedintele A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft), tatăl celebrului om de stat, îl determinase să conceapă simbioza dintre artă şi industrie ca una din sarcinile capitale şi specifice ale secolului nostru.

Originalitatea lui Gropius este de a fi apelat, pentru învăţămîntul pe care voia să-l organizeze la Weimar, la maeştri ai formelor care nu ţin în mod necesar de disciplinele

arhitecturale. El a cerut astfel concursul unor meşteşugari, precum şi al unor pictori din cei mai avansaţi în experienţele lor picturale, Klee, Kan- dinsky sau Feininger, neferindu-se să se înconjoare de artişti tineri şi încă foarte puţin cunoscuţi ca Schlem- 17 mer sau Moholy Nagy.

Născut din fuzionarea a două mari şcoli de artă din Weimar, *Bauhaus~u* tindea în învăţămîntul său să dezvolte şi să îmbogăţească deopotrivă îndemînarea şi spiritul elevilor care veneau să se iniţieze în arhitectură şi în artele aplicate. Nu se preda pictura. Ea era de altfel destul de prost văzută pentru că nu răspundea în mod direct programului social şi utilitar şi producţiei în serie pe care le cerea epoca. Ideea lui Gropius era totuşi de a « reuni într-o nouă arhitectură toate disciplinele artei şi meşteşugurilor». E vechea idee a artei totale, a sintezei artelor. Ea putea satisface la fel de bine pe funcţionalişti ca şi pe adepţii artei libere.

Primele eforturi ale *Bauhaus*-ului coincideau cu experienţele făcute în Rusia şi în Olanda. în Rusia o polemică asemănătoare o purtau în 1920 adepţii programului utilitarist al lui Tatlin cu partizanii unei arte libere cum erau Gabo şi Pevsner. Neoplasticismul olandez se pronunţa pentru o cetate nouă, readucea fiecare artă, pictura, sculptura, arhitectura la mijloacele şi principiile sale esenţiale, lăsîndu-le apoi să-şi urmeze fiecare logica proprie, regăsindu-le la timpul potrivit asociate armonios în aceeaşi obiectivitate cristalină. Şederea lui Van Doesburg la *Bauhaus* în 1912, convorbirile sale cu studenţii şi profesorii, în special cu maeştri arhitecţi Gropius şi Adolf Meyer, par să fi fost deosebit de fecunde pentru noua şcoală.

Unii s-au mirat că Vasili Kandinsky a putut accepta să se alăture unui grup în care influenţa predominantă era aceea a arhitecţilor ieşiţi din *Werkhund* şi în care păreau să conveargă concepţiile radicale ale neoplas- ticismului şi constructivismului. Dar, în afara faptului că tabloul de şevalet n-a fost niciodată mai violent condamnat decît în urma programului de la *Bauhaus*, nimic nu putea fi potrivnic unui artist ca Vasili Kandinsky, preocupat încă dinainte de războiul din 1914 de reîntoarcerea la principii, de găsirea «bazei fundamentale a picturii». De altfel, el împărtăşise speranţele simboliştilor într-o sinteză a artelor. Şi, pasionat cum era de muzică, de teatru şi de spectacole, nu putea fi

decît încîntat văzînd înscrise în programul *Bauhaus~u\ui* problemele decoraţiei şi ale regiei, în sfîrşit, fără să fi insistat el însuşi prea mult asupra aspectelor sociale ale evoluţiei arte, această problemă 18

era totuşi în primul plan, dacă nu al gîndirii, cel puţin al experienţei sale. Exemplul extraordinar al revoluţiei din 1917 îl putea face să creadă că venise timpul ca activitatea artistică să fie considerată sub un unghi cu mult mai amplu. Propusese el însuşi la Moscova colaborarea între artişti şi oamenii de ştiinţă. Tablourile sale cu cercuri ţin deopotrivă de o *ratio* constructivă şi de o spiritualitate apropiată de magie. Această cercetare extrem de avansată între raţional şi iraţional nu este de altfel proprie numai lui Kandinsky. Nu trebuie să uităm prietenia ce-l leagă de maestrul şcolii muzicale vieneze, Arnold Schonberg. Se ştie că acesta, care a practicat uneori pictura, a expus pentru prima oară la *Blaue Reiter*. Webern se număra şi el printre prietenii grupului *Blaue Reiter*. Schonberg şi Kandinsky: nu găsim oare la aceste două spirite aceeaşi obsesie a unei rigori minuţioase şi subtile, aceeaşi inepuizabilă ardoare speculativă susţinute de un subconştient foarte bogat şi de un fel de misticism pasionat? Profundele analogii între geniul lui Schonberg şi geniul lui Klee ar merita de altfel să fie studiate. Lecţia *Bauhaus-ului* se răsfrîngea deci asupra unui mare număr de activităţi. Domina arhitectura, dar nu erau neglijate nici grafica, fotografia, filmul, decorul de teatru. între lucrările editate prin grija lui Gropius şi Moholy-Nagy, cinci sînt consacrate arhitecturii, tehnicilor de construcţie şi instalaţiilor moderne; una, de Paul Klee, învăţămîntului desenului şi crochiului; una artei teatrale; cartea lui Kandinsky, citată mai sus, elementelor picturii; două sînt consacrate neoplasticis- mului, semnate respectiv de Mondrian şi de Van Doesburg, iar alta, de Moholy, picturii, fotografiei şi filmului. Pare aproape incredibilă publicarea, în aceeeaşi colecţie, a lucrării lui Malevici, *Gegenstandslose Welt,*[1] într-atît spiritul lui anarhic exprimă în această carte condamnarea a tot ceea ce reprezenta justificarea *Bauhaus~u\ui.*

Totuşi, Kandinsky şi Klee aveau să se găsească în faţa unei opoziţii latente la *Bauhaus,* unde o parte dintre arhitecţi şi profesori erau convinşi că tabloul de şevalet

[1] ***Gegenstandslose Welt:* Lumea necircumstanjială (N. tr.).**

nu maî avea sens: el nu se maî potrivea cu noţiunea, creată de ei, de casă «funcţională». Revolta contra tabloului de şevalet se explica nu numai prin conştiinţa intimă a inutilităţii acestuia din punct de vedere social, ci şi prin dorinţa de a scăpa de proba deprimantă a expoziţiilor, de capriciile colecţionarilor şi de exigenţele negustorilor de tablouri.

Kandinsky şi Klee trebuiau să lupte contra a ceea ce Will Grohmann numeşte «iconoclastie». Aceasta explică în parte de ce Kandinsky s-a aplecat cu atenţie în acea vreme asupra problemelor de plastică, împingînd analiza la un elementarism ce rupe cu vederile sale foarte largi, dezvoltate în scrierile din 1911.

În lucrarea *Purify und Linie zu Flăche*[1] el s-a străduit să împace exigenţele spiritului analitic, pe care îl simţea ca centru al neliniştilor din preajma sa, cu fundamentele mistice ale artei, de care rămînea profund legat. Această atitudine se regăseşte şi în pictura sa din perioada cercurilor. Cercul este pentru el simbol al imanenţei cosmice şi totodată locul ideal al celor mai fine tensiuni matematice.

Kandinsky fusese şocat de caracterul tranşant al lui Malevici şi păstrase o proastă amintire a vizitei acestui barbar la *Bauhaus*. Şi se străduia să-şi modereze elevii, întotdeauna gata să adopte o poziţie extremă. I se încredinţa în general sarcina de a conduce discuţiile. Opiniile se exprimau pe atunci cu o violenţă pe care cu greu o putea atenua. Lecţia sa privea definiţia elementelor fundamentale ale picturii, ceea ce el numea *Generalbase*, «baza generală, sau fundamentală » şi care spera să fie recunoscută, asemeni contrapunctului în muzică. Există în *Punfy und Linie zu Flăche* un real efort de a pune temelia unei metode ştiinţifice permiţînd înţelegerea şi predarea artei.

Exemplul cel mai semnificativ al voinţei lui Kandinsky de a realiza programul *Bauhaus-u\ui* este *Salonul de muzică*, prezentat de el la Expoziţia internaţională de Arhitectură la Berlin, în 1931.

«Maeştri ai formelor» şi «maeştri meşteşugari» colaborează pentru a face din elevi artişti înzestraţi

---

[1] ***Punkt und Linie zu Flăche:* De la punct şi de la linie la suprafaţă (N. tr.).**

cu o meserie şi capabili să îndeplinească un rol social, înainte de a preda pictura propriu-zisă şi pedagogia artistică, Kandinsky şi Klee au predat, unul pictura murală, celălalt pictura pe sticlă. Moholy-Nagy preda arta metalului, Gerhard Marcks ceramica, Muche textilele, Feininger tipografia, Oskar Schlemmer sculptura şi mai tîrziu scenografia. Arhitectul Breuer, care conducea atelierul de mobile, creează scaunul din tub de oţel care a cunoscut imediat, în toată Germania, cel mai mare succes. Tipografia *Bauhaus-u\ui* care, la sugestia lui Herbert Bayer, renunţase la majuscule, a fost şi ea la modă. Datorită înţelegerii arătate de industrie şi comerţ, producţiile *Bauhaus*-ului pătrundeau în viaţa publică. «Baletul triadic», inventat de Schlemmer, a fost şi el prezentat în mai multe oraşe. Se realizase un contact cu lumea exterioară, şi acest institut de artă era în acelaşi timp o colonie industrială, un falanster ai cărui membri legaţi între ei printr-un spirit frăţesc şi corporativ ajunseseră chiar să trăiască din arta lor.

La Dessau, Gropius a construit pentru comunitate una din capodoperele sale de arhitectură: o cetate- model pentru o existenţă ideală. Dar evenimentele se precipitau. *Bauhaus-u* se mută la Dessau; activitatea lui se desfăşura din plin. Gropius părăseşte şcoala în 1928, fiind înlocuit în 1930 de către Mies van de Rohe. Acesta i-a continuat opera într-o atmosferă din ce în ce mai încordată. în 1932, *Bauhausul* părăsea clădirile construite de Gropius pentru a se instala la Berlin. în anul următor era dizolvat. Klee pleca în Elveţia şi îşi exprima, în preziua morţii, dorinţa de a deveni cetăţean elveţian; Kandinsky se instala la Paris. Moholy-Nagy opta pentru Statele Unite, unde avea să întemeieze în 1937, la Chicago, *Noul Bauhaus*. în acelaşi an, Feininger se stabilea definitiv la New York. Breuer, după ce a predat arhitectura la Harvard, a continuat să lucreze pentru America şi pentru alte ţări, devenind, alături de Zehrfuss şi Nervi, unul din responsabilii noii clădiri U.N.E.S.C.O. din Paris. Gropius a devenit profesor la Harvard. Mies van der Rohe s-a stabilit şi el în Statele Unite. Aceşti trei arhitecţi, dintre cei mai mari ai vremii noastre, aveau să-şi 21 continue cariera aici, spre gloria arhitecturii americane,
realîzînd în Statele Unite opera pe care Germania hitleristă nu o dorise, după cum nu acceptase opera scriitorilor ei cei mai de seamă şi nici pe aceea a savan-

ţilor ei cei mai iluştri, printre care şapte laureaţi ai premiului Nobel.
Acest refuz nu este aşadar decît una din nenumăratele manifestări ale furiei destructive şi nimicitoare ce cuprinsese atunci Germania, turbare îndreptată mai întîi asupra ei însăşi şi contra energiilor ei cele mai vii.
Iar într-unele din aspectele cele mai vehemente ale expresionismului putem discerne un fel de presentiment al acestui apocalips. Mişcarea *Bauhaus*-ului exprima altceva, ceva ce rupea cu acest tragism: o dorinţă dimpotrivă de seninătate pozitivă şi efectivă, o credinţă în cercetare, în acţiune, în viitor. Există un spirit al *Bauhaus*-ului şi acest spirit s-a răspîndit în întreaga^ lume. El nu vizează doar expresia, ci şi civilizaţia. în Bauhaus trebuie, de aceea, să vedem cel mai mare efort de universalitate al culturii germanice în vremurile noastre. Acesta reprezintă un fenomen destul de rar, ce merită să fie subliniat. Spiritul *Bauhaus*-ului este un spirit umanist. Walter Gropius nu e numai unul din arhitecţii de elită ai timpului nostru, ci şi un constructor, în sensul cel mai general şi mai profund al cuvîntului. Gîndirea sa tinde întotdeauna spre domniile cele mai vaste şi mai numeroase, îngrijindu-se de toate aspectele funcţiei sociale ce trebuie împlinită şi an- trenînd în această acţiune toate categoriile de cercetători, creatori, tehnicieni, meşteşugari, constituiţi în echipă fără nici o deosebire ierarhică. Arta este de altfel concepută fără un aparat clasificator şi ca o activitate esen- ţialmente experimentală, concretă, eliberată de orice imperativ idealist sau doctrinal. în această operă colectivă fiecare înfloreşte însă în gradul cel mai înalt al posibilităţilor sale. Tocmai de aceea, încă o dată, poeţi atît de singulari ca Vasili Kandinsky şi Paul Klee s-au putut simţi în cadrul *Bauhaus-u\ui* la largul lor, dezvoltîndu-şi meditaţia asupra elementelor primare şi geometrice ale exerciţiului plastic, studiul asupra legilor specifice fiecărei meserii şi asupra condiţiilor fiecărui material. Astfel, ambiţia *Bauhaus~ului*9 şi anume dorinţa de a deveni o «şcoala superioară de creaţie», a fost realizată.

în anii nazismului, artiştii germani rămaşi în Germania şi-au continuat opera în totală clandestinitate: s-a putut spune că au pictat în pivniţe. Să-i citām pe doi dintre ei: Karl Buchleister, care expusese la *Sturm* şi practicase

neoplasticismul, urmînd apoi mesajul liber al lui Kurt Schwitters şi al suprarealismului; şi Willi Baumeister (1889—1955), fire extrem de curioasă, ce a trecut de asemenea printr-o perioadă simplificatoare, a practicat constructivismul, apropiindu-se în cele din urmă de civilizaţiile arhaice, printre care civilizaţiile mesopotamice şi, deopotrivă, de semnele cele mai elementare ale naturii.

Trebuie să insistăm, în concluzie, asupra faptului că prin aceste mişcări de avangardă Germania a participat (pînă la catastrofa hitleristă) la arta mondială, şi că a făcut-o în spiritul geniului ei propriu. Cu laturile de revoltă, cu presentimentele sale tragice, expresionismul cooperează cu rupturile, cu determinările tranşante, cu îndrăznelile care răsturnau în acelaşi moment confortul şi obişnuinţele plastice, la Paris sau în alte părţi ale lumii. Dar nu e vorba numai de a curăţa trecutul prin culori şi mişcări care înlocuiesc « mătura beată» a romanticilor; nu e vorba numai de a concepe arta ca pe un impuls organic, ci şi ca o reflecţie. Abolirea trecutului şi pregătirea viitorului într-o lume palpitînd de transformări le putem înţelege prin elucidare şi prin speculaţie intelectuală. Această înţelegere s-a produs în Franţa în special prin cubism, care este un fenomen esenţialmente francez, exclusiv francez, care, cu alte cuvinte, nu putea avea loc decît în Franţa. Sub alte înfăţişări şi în alţi termeni, ea s-a manifestat pe meleagurile germanice, în special la *Bauhaus*. Şi acolo s-a putut constata un efort de analiză, reducerea creaţiei artistice la elementele ei esenţiale, dorinţa unei aplicări posibile, a acestei creaţii, astfel epurată, la necesităţile sociale, economice şi constructive ale secolului. Să observăm că, în acelaşi timp, în universităţile germanice profesori iluştri îmbogăţeau cu noi perspective istoria şi filozofia artei, studiul esteticii, obligîndu-ne să privim spiritul şi viaţa formelor în autonomia lor, să distingem în ele mai ales opoziţia fundamentală 23 între tendinţa clasică şi tendinţa barocă. Punerea în
valoare a barocului rămîne fără îndoială o cucerire capitală în domeniul istoriei artei şi al esteticii. Barocul este unul din marile evenimente ale culturii universale; el s-a produs în ţările germanice, în Italia, în Spania, a invadat America Latină, dar n-a atins Franţa. De unde necesitatea ca francezii să se întrebe care au fost motivele acestui refuz şi prin aceasta care sînt raţiunile specifice geniului şi civilizaţiei proprii. Dimpotrivă, în lumina lucrărilor esteticienilor ei, Germania putea

recunoaşte în expresionism o reapariţie a barocului şi putea, prin urmare, defini mai clar constantele geniului şi artei sale.

XXV. KANDINSKY ŞI KLEE

■pvin studiul mişcărilor la care au participat Vasili Kandinsky şi Paul Klee este cazul să reţinem aceste două figuri de prim ordin, pentru a le considera în parte. Aspiraţiile lui Kandinsky coincid cu acelea ale tovarăşilor săi de la *Blaue Reiter*, după ce, în prealabil, se confundaseră cu impresionismul, apoi cu un anume romantism rus. Trebuie să-i examinăm însă caracterul, conturat de timpuriu. Dacă opera lui Kandinsky era expresionistă în perioada 1910—1920, acest expresionism se datorează unei profunde spiritualităţi şi unei profunde nevoi de spiritualitate. Trăsătura specifică a geniului lui Kandinsky este aceasta: Kandinsky e un *spiritual*, un mistic. La el, pictura, artă materială, e în slujba celor mai înalte aspiraţii ale sufletului. Toate scrierile şi mărturiile lui, toate maximele sale arzătoare, riguroase, adesea candide şi cu un accent slav, dovedesc această credinţă. Sufletul lui pur se împarte între muzică, limbaj al absolutului, pe care Schonberg şi şcoala sa le supuseseră pe atunci unor reguli noi, şi o imperioasă preocupare etică. în aceste conjuncturi şi împins de un asemenea temperament, Kandinsky va afirma emanciparea formelor, desă- vîrşită pe aiurea de alte raţiuni.

La aceste raţiuni, Kandinsky n-a rămas impermeabil, devreme ce la închiderea *Bauhaus*~ului s-a decis să se stabilească pe malurile Senei. Raţiuni erau multe, şi apoi puternica sa individualitate se mulţumea cu ale ei proprii. Ea îşi avea de altfel rădăcinile într-un univers bine determinat, universul Asiei. Acest lucru apare îm operele ulterioare, faţă de care picturile sale 25 expresioniste, în ciuda meritelor

prestigioase nu sînt
decît un preludiu, şi care constituie adevărata operă a lui Kandinsky, opera sa caracteristică. Această operă este de o originalitate totală. Trecînd în revistă toate semnele ce o compun, sîntem nevoiţi să recunoaştem că ele sînt străine de repertoriul plastic occidental.

Acest moscovit, al cărui tată era siberian, întrebuinţează un limbaj căruia nu-i putem aplica nici una din referinţele noastre şi care ne dezorientează total. Formele, decupajul, asocierea lor, grafismele, motivele pictorului, nimic din toate acestea nu ne-ar putea evoca ceva cunoscut, dar degajă un farmec ce nu ţine doar de caracterul lor ciudat. Există în ele legi şi armonii specific plastice şi care sînt ale unui maestru plastician. Fără îndoială că acesta nu se înşală atunci cînd ascultă de « nevoia sa interioară». Pentru a se manifesta, ea dispune desigur de materiale neobişnuite, dar puterea ei este evidentă şi indiscutabilă. Ea aparţine unui artist cu un gust perfect, de o siguranţă incontestabilă, de o inepuizabilă fecunditate, permanent predispus să creeze, în toate tehnicile, pictură, gravură, acuarelă, aidoma unui muzician din glorioasa epocă a lui Bach, cînd curgeau fără oprire valuri de ştiinţă şi de imaginaţie. Abstracţiunea e cu atît mai fermecătoare şi se impune cu atît mai mult, la Kandinsky, cu cît ea nu este fructul unei voinţe speculative, ci al unui impuls firesc, care-şi are izvoarele pe de o parte într-un temperament deosebit, pe de altă parte în originile sale exotice. Nici o constrîngere nu există în această artă, ci o perfectă autenticitate, o bucurie cristalină şi suverană. Kandinsky n-a trebuit să se elibereze de real: era de la bun început eliberat de real; violenţa e în el, nu în actul său subversiv; arta sa este pictura pură, pentru că autorul e pur, dar şi pentru că s-a născut din adîn- curile unui continent în care formele ţîşnesc libere, abstracte, decor pur, joc dinamic. Este arta cel mai firesc *antinaturalistă.*

Dar acela care profesează cu atîta generozitate şi fericire cunoaşte totodată exigenţele meşteşugului şi le supune cu disciplină şi atenţie. Kandinsky nu crede că e de ajuns să te laşi în voia « necesităţii interioare »: trebuie, dimpotrivă, s-o asculţi cu o reculegere vigilentă, s-o urmăreşti ca un artizan expert şi sîrguincios. Eliberat 26
de orice intenţie de imitaţie, geniul lui Kandinsky se preocupă să-şi combine elementele geometrice, semnele,

petele de culoare pentru a obţine cea mai intensă emoţie poetică, după formele asemănătoare fugii şi contrapunctului. Domeniul unde această tehnică foarte specială şi-a arătat în mod deosebit virtuţile este culoarea. Despre culoare Kandinsky vorbeşte în cărţile sale cu o cunoaştere şi cu un lirism ce n-au fost poate egalate decît de Van Gogh, în scrisori, sau de Hof- mannstahl în răscolitorul său poem în proză *Culorile*. Despărţite de lucruri, culorile trăiesc o existenţă simbolică şi înflăcărată; omul de spirit intră în simpatie cu ele, se iniţiază în subtilităţile lor, în semnificaţiile şi legile lor. Astfel a procedat Kandinsky, cel mai deosebit, cel mai subtil dintre colorişti, artistul apropiat de magie.

Acest din urmă cuvînt este un cuvînt periculos; el se impune totuşi condeiului în faţa farmecului misterios al picturii lui Kandinsky. Nu există în ea altă operaţie decît aceea necesară pentru a desemna termenul de *poezie*, adică de cunoaştere a mijloacelor, muncă răbdătoare şi continuă, minunată inocenţă a inimii, aspiraţie exclusivă spre o tot mai perfectă şi înaltă expresie a spiritului. Nici un mister în toate acestea, nici un sectarism dogmatic. Arta lui Kandinsky este antmaturalistă, desigur, şi se opune prin urmare naturalismului, nu însă naturii, împotriva căreia n-a trebuit să pronunţe niciodată vreo condamnare. Pentru Kandinsky totul a fost clar şi decis din prima zi în care a înţeles că natura şi arta erau două domenii distincte, ale căror producţii se dezvoltau paralel. De aci înainte i-a fost uşor să se emoţioneze de natură şi să se consacre cu pasiune studiului artei sale, cultivînd proliferările abstracte ale acesteia. Cu acelaşi suflet se putea face şi una şi alta din aceste operaţii, una de delectare, cealaltă de creaţie: ele nu-i ofereau nimic contradictoriu şi se completau reciproc spre nemărginita pace interioară a artistului. Spre armonia, vivacitatea şi strălucirea pură a uneia din operele cele mai însemnate ale secolului nostru.

Paul Klee este un occidental. Dacă a fost atras de Orient, aceasta a fost în sensul în care spiritele germanice au fost polarizate de sud şi de Mediterana. Trebuie să recunoaştem că această atracţie s-a exercitat cu putere asupra lui, nu superficial ci pînă la totala impregnare orientală. Prin cultura, mentalitatea, gusturile, prin întreaga sa natură spirituală, Klee rămîne totuşi un

occidental, în special prin spiritul său germanic, apropiat de marii maeştri germani, muzicienii, metafizicienii, Goethe – al cărui universalism îl împărtăşeşte, ca şi conştiinţa cosmică şi caracterul de iniţiat în misterele naturii –, Novalis pentru tot ce e semn şi simbol, Rilke, după ce trecuse limitele lumii pentru a intra în domeniul Deschisului. Epitaful pe care Klee şi-l compusese este întru totul rilkean, semni- ficînd o ruptură totală între viitor şi trecut, între naştere şi moarte.

Astfel de predispoziţii fac din Klee unul din cei mai mari poeţi ce au existat vreodată, şi care s-a exprimat în forme plastice fără a ţine seama, nici aici, de limitele domeniului plastic şi folosind aceste forme cu tot atîta libertate ca şi cînd ar fi fost autor de versuri sau muzician. Este un pictor al domeniilor nelimitate.

De aci prodigioasa lui facultate de inovare plastică, neegalată în acest secol decît de Picasso. Cu deosebirea, poate, că libertatea lui Picasso este aceea a unui artist, iar libertatea lui Klee a unui metafizician, adică a unui spirit pur, situat dincolo de determinări, dar care le implică pe toate în aceea pe care a ales-o: formele plastice.

N-ar trebui totuşi să credem că le-ar fi tratat cu dispreţul pe care l-ar afecta un idealist faţă de mijloace, sau cu fuga unui expresionism care prin ele vrea să găsească o ieşire pentru un tumult interior. Acest metafizician, acest poet, foloseşte arta cu o minuţie, cu o delicateţe egale cu acelea ale gîndirii, visurilor şi fanteziei, meditaţiei sale asupra naturii. Materialele plastice, uneltele meşteşugurilor plastice îi reţin la fel de mult atenţia ca şi misterioasele operaţii ale vieţii. Aceasta se vede în multitudinea curiozităţilor şi experienţelor sale, în varietatea infinită a tehnicilor folosite, ulei, acuarelă, desen, tempera, creion colorat, pastel, în combinaţiile dintre acestea, în folosirea feluritelor suporturi, iută, hîrtie de ambalaj, pînză pregătită savant. Totul se potriveşte pentru a da operelor aspectul cel

mai preţios şi mai deosebit, făcînd din ele esenţa supremă a frumuseţii. Cît despre forme, fie că le amintesc pe acelea ale naturii, fie că se nasc din cel mai secret şi subconştient impuls, ele nu sînt mai puţin variate, prezentîndu-se ca un repertoriu infinit al tuturor posibilităţilor. Dar, de fiecare dată cînd mîna i s-a oprit asupra uneia din aceste posibilităţi, ea îşi prelungeşte exerciţiul, îl repetă, îl

nuanţează, dovedeşte că e o mînă de artist. Ceea ce traduce din spirit este fără îndoială ciudat şi vast, dar traduce cu toată grija cuvenită şi aplecîndu-se cu răbdare asupra naturii specifice a mijloacelor transpunerii, fie ele cele mai simple, linii de pildă, simple linii sau puncte. Dar cine posedă această cunoaştere ascunsă a lumii, pe care, la fel ca Goethe, Novalis şi Rilke, o posedă şi Klee, cine ştie să dispună sau să sesizeze macrocosmosul în microcosmos, cunoscînd pe de rost tabla analogiilor, la acela cea mai mică trăsătură, cel mai mic semn, cea mai neînsemnată picătură de culoare se exaltă de o inepuizabilă multitudine de semnificaţii, şi fiecare tablou de Klee răsună de tot atîtea profunzimi ca o piesă muzicală sau o poezie. De la contemplare trecem apoi la titlu, care este el însuşi la fel de plin de sugestii ca şi pictura, generînd la rîndul său emoţii muzicale şi poetice, revenim apoi la pictură şi în acest dute-vino spiritul rezumă distanţe incomensurabile. Aceste intuiţii siiitetice, putem repeta, sînt specifice spiritului germanic; dar, în mod deosebit pentru domeniul plastic, trebuie să-i evocăm aci pe chinezi şi minunata lor însuşire de a păstra sistemul lor universal în desfăşurarea imaginilor şi în cel mai neînsemnat şi subtil detaliu al acestor imagini, asociind astfel în fiecare semn contemplarea unui lucru, lauda sa poetică şi, în sfîrşit ridicarea sa la o maximă a vieţii. Ochiul, gîndirea, cîntecul, destinul, toate servesc să unifice, toate semnifică unicul.

Scriitura, sau scriiturile, aceste scriituri care, din ce în ce mai mult, apar în opera lui Klee şi care vor deveni în cele din urmă trăsături mari, marcate puternic pe un fond de policromie catifelată, sînt imaginare. De obicei, scriiturile sînt întrebuinţate în scopul unor comunicări precise, dar aici ele trebuie să fie imaginare 29 folosite adică în scopuri de comunicare mai intimă

decît comunicările precise, mai intime mai ample, cuprinzînd toată întinderea puterilor limbajului care sînt aceleaşi cu puterile universale. Nu cred că există, între toate lumile create de spirit, o lume în care spiritul să zburde mai intens ca aceea, minusculă, a lui Klee. Toate bucuriile senzualităţii artistice, ale *esteticii* pot fi savurate aci din toată inima, şi toate fanteziile asociate imaginaţiei şi speculaţiei, pînă Ia plăcerea supremă care este ironia. Există într-adevăr adeseori o latură de comic şi de satiră

în metaforele lui Klee, în personajele sale fantaste, în relaţia operelor sale cu titlurile lor.

O poetică atît de bogată şi cu un caracter atoateştiutor şi enciclopedic nu s-ar putea lua prea mult în serios: un astfel de risc ar putea fi pentru ea mortal. Virtutea ei cea mai necesară este dezinvoltura.

Am terminat articolul nostru despre Chagall acordînd operei acestuia, în producţia actuală, un loc *privilegiat*. Cred că am putea face acelaşi lucru şi în cazul lui Klee.

Ca şi pentru Ensor, de altfel. Iată artişti cu totul diferiţi, se va spune, dar a recunoaşte un privilegiu nu înseamnă oare a recunoaşte o deosebire? Tocmai această deosebire, considerată în profunzimea ei, ne face să-i asociem. Artişti deosebiţi, locul pe care-l vom atribui fiecăruia din ei în raport cu restul artei va fi şi el deosebit, cu totul aparte, întemeiat pe o admiraţie cu nuanţă *amicală.* în această admiraţie există predilecţie şi favoare; dar punem în ea ceva din noi înşine şi din ce avem mai intim. De ce? Pentru că o astfel de singularitate ne conduce în afara planurilor ideilor şi al speculaţiilor intelectuale – oricît de elevat şi de potrivit să ne invite la cea mai înaltă elevaţie ar fi aceasta – pentru a ne face să revenim la noi înşine, la ceea ce e mai intim în noi. Ea ne dezvăluie lucruri asemănătoare cu acelea care se petrec în ce avem mai intim noi înşine atunci cînd în tăcerea cea mai profundă îngerii ne vorbesc de mistere: al universului, al copilăriei, al divinei fantezii. De aci înainte motivele controverselor noastre teoretice dispar. Nu pentru că ne-am propune să le găsim absurde, ceea ce ar fi ridicol sau nedemn din partea noastră. Ci, în cazul de faţă, pentru că ele ne apar inutilizabile şi ţinînd de o altă lume, nu de aceea pe care ne-o impune singularitatea poetului de care vorbim. în această lume, am mai spus-o 30

se petrece ceva: prin urmare termenul de «subiect», de pildă, despre care se discută atît de mult, se estompează şi o dată cu el toată discuţia. Ce mai contează deci să ştim dacă «xistă sau nu un « subiect»în pictură? Ori să ştim dacă lucrurile ce se petrec aci, aceste lucruri *minunate*, constituie sau nu un «subiect»? Disputa figurativului şi a non-figurativului trebuie să înceteze şi ea, la fel ca şi aceea în legătură cu realitatea exterioară şi ca toate celelalte dispute, toate antinomiile. Căci ceea ce se prezintă este o unitate completă ţîşnită deasupra haosului disputelor.

«Totul e bun şi frumos, răspunde fiecare din aceste trei opere inclasabile, totul e deosebit de interesant. Dar... Veniţi să-mi vedeţi casele. Vă invit în ele. » Ar fi nepotrivit să respingem o astfel de invitaţie căci ce altceva cere omul mai bun, dacă nu o casă în care să-şi stabilească existenţa şi gîndurile zilnice ale existenţei, inclusiv gîndurile nocturne? Iată casele acestor trei poeţi, casele de la Vitebsk ale unuia, casele de la Ostende ale celuilalt, casele de la Kairouan ale celui de-al treilea, dacă nu casele unei călătorii mentale, cuburi, culori, invenţii preţioase devenite locuinţe umane foarte umile şi în acelaşi timp lăcaşurile filozofice, compunînd la nevoie cetăţi fantastice. Pe scurt, iată trei lumi pe care inima mea le alege în producţia actuală, alegere care nu vrea să spună mai mult decît că acolo *se petrece ceva*. Evenimente. Se petrec nenumărate evenimente imprevizibile, în care întră în joc nenumărate obiecte şi nenumărate persoane împrumutate toate din inepuizabilul cosmos, afectînd toată activitatea inepuizabilă a forţelor spiritului. Ceea ce se întîm- plă aci, ceea ce se produce, evenimentul, faptul – şi care este, fără îndoială, un fapt plastic, – este aceea că evenimentele din exterior, adică din spaţiu, intră în acţiune în interior, adică în timp. Şi timpul şi spaţiul sînt infinite: combinării lor i se oferă o subordonare de posibilităţi de creaţie, de poezie, sau, pentru a vorbi în termeni plastici, de imaginaţie.

E dat artiştilor creatori să-şi exprime dorinţa, fiecare după temperamentul său, de inteligenţă sau de simplitate, de ascultare sau de răzvrătire, de abstinenţă, de puritate, de castitate. Unii cultivă caritatea, alţii 31 inumanitatea sau, după cartea celebră a lui Ortega y Gasset, *dezumanizare*. în zilele noastre s-a întîmplat frecvent să ne declarăm încîntaţi, copleşiţi, satisfăcuţi de artiştii care au dat dovadă de sărăcie. Mărturisesc că în ceea ce mă priveşte mi se întîmplă să găsesc o mai mare satisfacţie în acei artişti care au dat dovadă de bogăţie.

EXPRESIONISMUL GERMAN

1892 Expoziţie Munch la Künstlerverein din Berlin.

1895 Revista «Pan», condusă de Meier-Graefe, publică o serie de xilografii de Toulouse-Lautrec, Vallotton şi Munch.
1896 Kandinsky soseşte la München.
1897 Paula Modersohn-Becker soseşte la Worpswede.
1898 Klee soseşte la München.
1902 Expoziţie de stampe japoneze la galeria Arnold din Dresda.
1903 Expoziţie de sculpturi în lemn din insulele Palaos şi din Africa, la Muzeul etnografic din Dresda.
Întîlnirea lui Kirchner, Heckel şi Bleyl.
Franz Marc călătoreşte la Paris şi în Bretania.
Editorul Cassirer tipăreşte la Berlin *Jurnalul* lui Delacroix.
1906 *Die Brücke* organizează prima sa expoziţie la fabrica de lămpi Seifert din Dresda.
1907—1908 Macke călătoreşte Ia Paris.
1909 Kandinsky şi Javlensky creează la München grupuţ *Neue Künstlervereinigung* prima expoziţie a grupului, la galeria Thannhauser.
1910 La Berlin ia naştere *Neue Sezession*.
1911 Expoziţie *Neue Sezession* la Berlin.
Prima expoziţie *Blaue Reiter* la München, galeria Thann-hauser.
La München apare cartea lui Kandinsky, *Despre spiritual în artă*.
1912 Herwarth Waiden organizează în galeria sa *Der Sturm* din Berlin o expoziţie a artiştilor grupului *Der Blaue* 32
***Reiter* din München, alături de alţi artişti, printre care Klee şi Coubine.**
A doua expoziţie a grupului *Der Blaue Reiter* la München.
1913 *Die Brücke* se autodizolvă.
1914 *Der Blaue Reiter* se autodizolvă.
1923 Tribunalele condamnă albumul *Ecce Homo* de Grosz. 1938 Kirchner se sinucide.

DIE BRÜCKE

Impresioniştii au căutat să dea armonia senzaţiei momentului. Ei au lăsat generaţiei următoare, cu aceleaşi mijloace, într-o mai mare libertate a obiectului, sarcina de a crea marea decoraţie pentru a clădi casa cu pietrele ce fuseseră găsite.
O *decoraţie întemeiată pe senzaţiile de culori ale impresionismului, acesta este programul tinerilor artişti din*

toate ţările.
Acestora nu le mai este impusă legea obiectului, a cărui senzaţie impresioniştii au vrut s-o dea prin mijloacele picturii pure, ei gîndesc peretele ca perete, adică în culoare. Nu,mai vor să redea natura în formele ei fugitive exterioare, ci vor să concentreze senzaţiile personale ale obiectului. Vor să le comprime pînâ la expresia lor caracteristică. Vor ca expresia emoţiei lor personale să fie destul de puternică pentru a susţine o pictură murală.
Opunem planuri de culoare, astfel ca legile echilibrului incalculabil al cantităţilor de culoare impregnate de o anume marjă de libertate personală să se substituie legilor ştiinţifice statice privind cantităţile de culoare. Planurile colorate nu anulează liniile fundamentale ale obiectelor colorate ci creează, dimpotrivă, o funcţiune nouă, care nu e nici de a reprezenta, nici de a da formă, ci de a circumscrie expreisa emoţională pentru a o desemna şi a fixa viaţa figurativă în suprafaţă.
Prin faptul că figuraţia râmîne în plan, sensul realităţii este total contrazis. Orice obiect nu e altceva decît purtătorul unei compoziţii de culoare, iar opera întreagă nu-şi mai propune să redea impresia naturii, ci expresia senzaţiilor. Ştiinţa dispare, iar limitarea este în favoarea noii recreări.

(Extras din catalogul expoziţiei *Neuc Sezessioti* Berlin, februarie-aprilie 1911)

Tabloul nu e numai expresie, e *şi reprezentare. El nu exprimă sufletul în mod direct, ci sufletul în obiect. Un tablou fără obiect este lipsit de sens: un tablou care ar fi jumătatesuflet şi jumătate obiectar fi o adevărată nebunie. Acestea sînt rătăciri ale unor minţi găunoase şi ale impostorilor. Creierele confuze pot prea bine vorbi de spiritual – spiritul nu produce confuzie, ci claritate.*

(Manifestul *Tabloului modern,* redactat de O T T O F I S C H E R, în numele membrilor lui *Neueₜ Kunstlervereinigung* rămaşi înaceastă organizaţie, ca răspuns dizidenţilor de la *Blaue Reiter,* 1912)

PROSPECTUL ATAŞAT LA CATALOGUL PRIMEI EXPOZIŢII A GRUPULUI BLAUE REITER

Marea Răsturnare,
Deplasarea centrului de gravitaţie în artă, literatură şi muzică,
Diversitatea de bogăţii, considerate din punctul de vedere al construcţiei şi compoziţiei,
Necesitatea de a ne reîntoarce cu intensitate la Natura interioară, de a renunţa prin urmare la orice înfrumuseţare a formelor exterioare ale Naturii,
.. . acestea sînt, în ansamblu, semnele Renaşterii interioare.
A arăta caracteristicile şi manifestările acestei transformări, a face evidentă continuitatea acestei tendinţe în raport cu epocile trecute,
a pune în evidenţă impulsurile interioare în toate formele ce provoacă o reacţie profundă la spectator, acesta este scopul pe care Blaue Reiter *se va strădui să-l atingă.*
Căutăm azi, dincolo de vălul aparenţelor exterioare, lucruri ascunse ce ne par mai importante decît descoperirile impresioniştilor...

Căutăm şi pictăm această latură spirituală din noi înşine în natură, nu din capriciu ori din plăcerea de a fi deosebiţi, ci pentru că noi vedem această latură tot aşa cum în trecut au fost dintr-o dată văzute umbrele violete şi atmosfera înainte de orice altceva.
Se crede în mod serios că noi, noii pictori, nu obţinem formele din natură, că nu le smulgem naturii aşa cum au făcut toţi artiştii în toate timpurile.
Natura străluceşte în picturile noastre ca în toate formele de artă. Natura e pretutindeni, în noi şi în afara noastră; un singur lucru nu este întru totul natură, ci mai curînd stăpînirea şi interpretarea naturii: arta. Arta a fost, întotdeauna şi în esenţa ei pură, separarea cea mai îndrăzneaţă de natură şi de « naturalitate ». Este puntea de legătură cu lumea spiritului.

F R A N Z   M A R C (Articol apărut în revista «Pan*, 7 martie 1912)

DECLARAŢII

Nu putem picta la nesfîrşit femei cosînd sau bărbaţi citind. Vreau să reprezint fiinţe ce respiră, simt, iubesc şi suferă. Spectatorul trebuie să devină conştient de ceea ce este sacru

în ele, astfel ca să se descopere în faţa lor ca în faţa unei biserici.

E D V A R D M U N C H (Text din 1889)

însufleţiţi de încrederea în progres, într-o nouă generaţie de creatori şi de amatori de artă, noi chemăm tineretul să se grupeze şi, ca şi tinerii ce poartă în ei viitorul, Vrem să cucerim libertatea de acţiune şi de viaţă împotriva vechilor forţe atît de greu de dezrădăcinat, îi primim pe toţi cei care-şi reproduc direct şi sincer impulsul creator.

E. L. K 1 R C H N E R (Cronica Uniunii artistice «Brucke*, 1913)

Pentru o anume operă, regulile se formează în timpul lucrului, prin personalitatea artistului, – maniera şi tehnica sa, prin scopul pe care şi-l propune. Regulile pot fi prezente în opera terminată, dar niciodată nu putem construi o operă pe baza legilor sau a modelelor ... Opera de artă se naşte din transpunerea totală a ideii personale în muncă.

E. **L.** K I R C H N E R (*Despre pictura*, cronica Uniunii artistice «Brücke», 1913)

Mi-am pus acum toată capacitatea în cercetarea culorii pure. Săptămîna trecută am încercat să compun culori pe o planşă fără a mă gîndi la vreun obiect real.

A U G U S T M A C K E (14 iulie, 1907)

Ţinta noastră cea mai frumoasă este de a găsi energiile spaţiale ale culorii în loc să ne mulţumim cu clar obscurul lipsit de viaţă.

A U G U S T M A C K E (12 februarie 1914, citat de MICHEL SEUPHOR: *Arta abstractă*, Ed. Maeght, 1949)

în Franţa succesul vine în urma celor mai îndrăzneţe experienţe ale tinerilor, care totuşi riscă pornind de la o tradiţie. La noi, fiecare risc este experienţa făcută ţăndări a unui om încurcat şi care nu domină limbajul.

A U G U S T M A C K E (Scrisoare către Bernhard Koehle, expediată din Tegernsee, 26 aprilie 1910. – Citată de G U S T A V V R I E S E N : *August Mackfit* Stuttgart, W. Kolhammer Verlag, 1953)

Pentru a obţine un stil corespunzător urîţeniei şi cruzimii modelelor mele, am copiat folclorul urinoarelor care-mi părea expresia cea mai imediată, traducerea cea mai directă a sentimentelor puternice... precum şi desenele de

copii datorită sincerităţii lor... Am ajuns astfel la acest stil tranşant, la acest desen din vîrful cuţitului, de care aveam nevoie ...

... Nu găsesc probitate decît în lucrul mîinilor, în lucrul conştiincios şi bine făcut. Marea artă ce reprezenta frumuseţea lumii nu mă interesa. Mă interesau doar pictorii de tendinţă, Hogarth, Goya, Daumier. Am vrut să mă fac ziarist, ilustrator, meşter muncitor lucrînd cu muncitorii, pentru muncitori.

G E O R G G R O S Z (Citat de M A R C E L R A Y : *Georg Grosz*, Paris, Ed. Cr6s et Cie., 1927) 36

DIN CIORNA UNEI SCRISORI
A LUI ROBERT DELAUNAY CĂTRE AUGUST MACKE (Februarie 1913)

Nu e cu putinţă ca în acest moment atît de decisiv să laşi să se prelungească starea de pericol în care se află viziunea dumitale. Spun moment decisiv pentru că se petrece în univers o transformare completă a viziunii şi mai ales a mijloacelor reprezentative ale oamenilor. Dacă-ţi scriu despre lucrul dumitale, e pentru că te-am văzut acasă, în mijlocul lucrărilor, şi pentru că am văzut foarte limpede starea prin care treceai şi care mi se confirmă prin scrisoarea primită. E vorba de reprezentarea care emoţionează cel mai profund, şi de sensibilitatea, de fondul, de viaţa noastră...

Cunosc, după cum îmi scrii, şi-ţi mulţumesc că-mi vorbeşti de aceasta, trucurile mizerabile folosite contra celor ce reprezintă efortul cel mai mare spre această mişcare de reprezentare, dar crede-mă că aceste trucuri sînt cu totul insuficiente, că nu pot avea vreo legătură cu adevărata viaţă pentru simpla raţiune că Viaţa, mişcare vitală, nu poate fi împiedicată.

. .. Un singur lucru, indispensabil pentru mine, e observarea directă în natură a esenţei sale luminoase, nu vreau să spun anume cu paleta în mînă (deşi nu sînt împotriva notelor luate după natura imediată lucrez mult după natură, cum se spune de obicei, în faţa subiectului), dar acord o mare importanţă mai ales observării mişcării culorilor.

Numai aici am descoperit legi, contraste complementare şi simultane, culori ce susţin ritmul însuşi al viziunii mele. Aici găsesc esenţa reprezentativă ce nu se naşte dintr-un sistem ori dintr-o teorie *a priori*. Pentru mine, orice om

dotat se distinge prin esenţa sa, prin mişcarea sa personală în raport cu Universalul, şi e tocmai ceea ce găsesc în operele dumitale, pe care le-am văzut astă iarnă la Koîn .. .

... Dar nu vreau să filozofez şi prefer să rămîn în domeniul sensibilităţii ce ţine exclusiv de meserie şi mai ales, dragul meu, să-ţi aduc puţin curaj şi prietenie, aşa că nu te vei supăra pe mine, căci nu fac 37 aceasta decît dintr-un simţămînt de Viaţă şi de mişcare
pe care l-am încercat pentru dumneata, pe care-l încercam încă de multă vreme şi pe care scrisoarea dumitale n-a făcut decît să-l sporească, aş fi fericit să izbutesc, dincolo de dificultăţile de traducere şi de limbaj şi, în plus, să spun lucruri concrete prin abstracţiunea vocabularului meu de pictor.

(în G U S T A V V R 1 E S E N op. cit.)

BAUHAUS

1908 Crearea *Werkbund*-ului, asociaţie a arhitecţilor germani care-şi propun ca program unirea arhitecturii cu industria şi comerţul. Caracterul monumental al marilor edificii va fi comandat de funcţiunile utilitare ale acestora. Activitatea *Werkbund*-ului se extinde rapid în renovarea mobilei şi în publicitate.

1910 Expoziţie *Werkbund* la Paris. Stilul despuiat surprinde: este numit stilul münchenez (Salonul de toamnă).

1914 Expoziţie *Werkbund* la Köln.

Gropius este numit la direcţia Şcolii de arte din Weimar.

El preia succesiunea lui Henri Van de Velde.

1919 Gropius creează *Bauhaus*-ui din Weimar, cu concursul lui Johannes Itten şi al lui Feininger.

1921 Klee devine profesor Ia *Bauhaus.*

1922 Expoziţie a lui Malevici, Gabo, Pevsner, Lissitzky şi Kandinsky la Berlin.

Kandinsky devine profesor la Weimar. Moholy- Nagy, profesor şi el, scoate împreună cu Gropius publicaţia *Bauhaus Biicher.*

1925 *Bauhaus~u* se mută la Dessau, în clădirile-model construite de Gropius.

Kandinsky publică *De la punct şi de la linie la suprafaţă.*

1928 Gropius, apoi Moholy-Nagy, părăsesc *Bauhaus*-ul.

1930 Conducerea *Bauhaus-u\u* este preluată de Mies Van der Rohe.

Expoziţie a lucrărilor de la *Bauhaus* organizată de Gropius la Salonul decoratorilor din Paris, sub patronajul *Werkbund*-ului. **38**

1932 *Bauhaus-u* se mută de la Dessau la Berlin.

1933 *Bauhaus*-ul se dizolvă.

BAUHAUS-UL VĂZUT DE UN MARTOR

Mă şi întrebasem ce semnificaţie poate avea prezenţa la Bauhaus *a atîtor pictori reuniţi, într-adevăr, alături de Kandinsky> Klee, Feininger, Schlemmer, Moholy, Muche şi Albers.*

Pentru că, oficial, la Bauhaus *nu se picta. Mi-am dat repede seama că aceşti artişti de valoare predau aici ceva ce n-avea decît o relaţie parţială şi cu totul întîmplătoare cu arta lor…*

. . . Cursul de desen condus de el (Kandinsky) consta în aceea că obiectele cele mai diverse erau mai întîi folosite pentru compunerea unei naturi moarte pe care elevii trebuiau apoi s-o deseneze. Dar nu era vorba de un desen după natură parafotografic în înţeles obişnuit, ci de o cercetare a structurii fenomenelor («natura moartă») sesizată în ansamblul ei. Astfel luau naştere studii prezentînd numai elemente orizontale sau numai elemente verticale ori diagonale, puse mai mult sau mai puţin în valoare, după importanţa lor. Sau forme rotunde şi forme unghiulare erau confruntate, contrastate unele cu celelalte.

Pe scurt, nu era o compoziţie, ci analiza lucrului dat. Nu un învăţâmînt de artă, ci un învâţămînt menit să formeze spiritele pentru observarea elementară.

Ceva mai tîrziu am remarcat că, în ciuda « condamnării oficiale» a oricărei activităţi picturale, se picta totuşi la Bauhaus. *Unii colegi nu făceau decît asta. Ceea ce noi nu vedeam cu ochi buni. Căci ceream rezultate practice, produse sociale. Subteran însă, se clocea o boală a picturii, un fel de nostalgie ascunsă pentru fructul oprit. Am ajuns şi eu să mă întreb într-o bună zi în ce constau de fapt « orele de pictură liberă» ale profesorilor noştri…*

. .. Klee avea mai mulţi elevi, Kandinsky n-avea decît foarte puţini. Accesul la arta sa părea mai dificil decît la arta lui Klee, care părea să ofere o compensaţie la atitudinea raţionalistă a elevilor şcolii.

MAX B I L L (*Vasili Kandinsky*. Paris, Ed **39** Maeght, 1951)

KANDINSKY

1866, ***4 dec.*** **Vasili Kandinsky se naşte la Moscova. Familia tatălui este originară din Siberia. Mama e dintr-o familie moscovită. în copilărie învaţă mai întîi muzica. Studiază la Odessa şi la Moscova dreptul şi economia politică.**

1889 Participă la o misiune etnografică în nordul Rusiei, unde va descoperi folclorul ţării sale.

1896 Renunţă la cariera juridică practicată scurt timp, şi pleacă la München pentru a studia pictura. învaţă mai întîi la şcoala lui Azbe, apoi, în 1898, la Academia din München, cu Franz Stück.

1900— 1905 Perioadă impresionistă.

Călătoreşte în Tunisia (Kairouan), la Paris, în Olanda şi în Elveţia. Expune la Paris. Face parte dintr-o asociaţie artistică müncheneză, « Phalanx ».

1906 Perioadă fauvistă.

Trăieşte la Paris cea mai mare parte a anului.

1908 Perioadă a peisajelor de vis.

1909 Este întemeiată la München ***Neue Künstler Vereinigung,*** **grupare în cadrul căreia va expune doi ani consecutiv.**

1910—1914 Perioadă de abstracţiune dramatică.

1911 Publică almanahul ***Blaue Reiter*****, împreună cu Franz Marc; expoziţie** ***Blaue Reiter*** **la Thannhausen din München, apoi ruptura cu** ***Neue Künstlervereinigung.*** **Publică lucrarea sa** ***Despre spiritual în artă.***

1912 Expoziţie ***Blaue Reiter*** **la Berlin datorată lui Herwarth Waiden; expoziţie la galeria Goltz din München.**

1913 Expoziţie retrospectivă la Berlin, cu prilejul căreia publică ***Rückblick*****; apare** ***Klänge.***

1914 Se reîntoarce la Paris.

1918— 1920 Este profesor Ia Academia de bele-arte din Moscova şi director al Muzeului de cultură picturală. Creează Academia rusă de ştiinţe artistice. Face cunoştinţă cu Pevsner şi Gabo.

1921 Perioada arhitecturală.

1922 Chemat de Gropius, devine profesor Ia *Bauhausui din Weimar.**
1925 Perioada cercurilor. Urmează *Bauhausul la Dessau.**
1926 Publică lucrarea sa teoretică, *De la punct şi de la linie la suprafaţa.* **40**
1928 Perioada artei concrete (romantică).
1929 Prima expoziţie personală la Paris (galeria Zak).
1933 Perioadă pariziană, sau perioada de «mare sinteză». După închiderea *Bauhaus*-ului părăseşte Germania, instalîndu-se la Neuilly-sur-Seine.
Frecventează în special pe Arp, Magnolii, Pevsner, Delaunay, Jeanne Bucher.
1937 57 de opere ale lui Kandinsky, considerate de nazişti ca «degenerate», sînt confiscate în Germania.
1939 Naturalizat francez, va refuza să părăsească Franţa şi să plece în Statele Unite.
1944, *13 dec.* Moare la Neuilly.

DESPRE SPIRITUAL ÎN ARTĂ

Se poate afirma câ orice operă serioasă este calmă. La acest calm final (caracterul sublim), numai contemporanii nu sînt sensibili. în orice mare operă serioasă răsună un cuvînt sublim şi calm: « Iată-mă! » Admiraţia sau denigrarea dispar. Nu rămîne decît sunetul etern al acestor cuvinte.
«Recunoscut» sau nu, artistul trebuie să fie orb faţă de formă, după cum trebuie să fie surd la îndemnurile şi dorinţele timpului său.
Ochiul său trebuie să fie deschis asupra propriei vieţi interioare, urechea întotdeauna aplecată spre vocea Nevoii interioare.
Atunci el se va putea sluji nepedepsit de toate procedeele, chiar şi de acelea care sînt interzise.
Acesta e singurul mijloc de a izbuti să exprime acea nevoie mistică – elementul esenţial al unei opere. Toate procedeele sînt sacre dacă sînt interior necesare, în ciuda afinităţilor sale cu impresioniştii, el IDebussyj este atît de puternic aplecat spre conţinutul interior, încît în operele sale regăsim sufletul torturat al timpurilor noastre,

vibrant de pasiuni şi de zguduituri nervoase... El vizează, dincolo de notă, folosirea integrală a valorii interioare a impresiei sale.

Artistul n-are numai dreptul, ci şi datoria de a mînui 41
formele materiei pe care o consideră NECESARĂ pentru a~şi atinge scopurile SALE... Libertatea fără limite pe care o îndreptăţeşte această necesitate devine criminală de îndată ce nu se întemeiază pe însăşi această necesitate.

V A S I L I K A N D I N S K Y *(Despre spiritual în artă,* München 1912)

A VEDEA

Albastru, Albastru, urca şi căzu.
Ascuţit, Zvelt şuiera, se-mplînta, înţepa,
dar nu străpungea.
Vuiete în toate ungherele.
Brun dens rămînea agăţat, poate pe Eternitate,
Poate. Poate.
Mai larg deschide braţele.
Mai larg. Mai larg.
Pune batista roşie pe chipul tău.
Poate, cine ştie, nimic n-a clintit:
Doar tu să fi mişcat.

Salt alb după salt alb.
Şi, după saltul alb, înc-un salt alb. în
fiece salt
alb un salt alb.

Păcat că tu nu vezi nimic în pîcla asta:
Aici în pîclă stă cocoţat şi el.
Ba chiar aşa a şi luat fiinţă totul…
. . . Acum trozneşte ...

V A S I L I K A N D I N S K Y *(Klange,* München, Piper, 1913)
(În româneşte de Modest Morariu)

DESPRE CARTEA LUI KANDINSKY:
DE LA PUNCT ŞI DE LA LINIE LA SUPRAFAŢĂ

Elementele fundamentale ale desenului, punctul şi linia, sînt aici analizate atît din punctul de vedere al semnificaţiei lor proprii, cît şi din perspectiva relaţiilor dintre ele, pentru a fi în cele din urmă integrate într-o nouă sinteză... 42

... Cartea... expune, adeseori cu o rigoare minuţioasă, întru totul ştiinţifică, o *nouă teorie formală a desenului,* a *cărui bază rămîne totuşi aceeaşi noţiune de unitate spirituală «iraţională şi mistică». «Arta modernă nu se poate naşte decît acolo unde semnele devin simboluri. Punctul şi linia sînt aici desprinse de orice intenţie explicativă sau utilitară pentru a fi transpuse în domeniul a-logicului. Ele sînt ridicate la rangul de esenţe progresive autonome; exact cum erau culorile mai-nainte...*

... Forma din punct de vedere interior cea mai redusă, cea mai concisă, este punctul care, în el însuşi, posedă o orientare interioară concentrată. Linia, care conferă tabloului mişcare şi direcţie, încarnează trecerea de la static la cinetic.

CAROLA GIEDION WELCKER
(Kandinsky teoreticianul, în MAX BILL,
Kandinsky, Paris, Maeght, 1951)

KLEE

1879, *18 dec.* Paul Klee se naşte la Münchenbuchsee, în apropiere de Berna. Tatăl său e dintr-o familie germană * din Turingia; mama, elveţiană din Basel. Tatăl e profesor de canto la Şcoala normală cantonală din Berna- Hofwyl, mama şi ea muziciană. Tînărul Klee se va bucura de o aleasă educaţie muzicală şi va ezita cîtva timp între artele plastice şi muzică, în care va fi toată viaţa un amator experimentat şi pasionat.

1886—1889 Studii şi bacaluareat la Berna. Studiază desenul şi vioara.

1898—1901 Vocaţia de pictor se conturează. Pleacă la München şi lucrează la Knirr, apoi la Academia de bele-arte, în atelierul lui Stück.

1901— 1902 Călătoreşte în Italia. Vizitează muzeele.

1902— 1906 Experimentează în special gravura, ale cărei mijloace de expresie îl atrag în mod deosebit.

Prima călătorie la Paris. Vizitează Luvrul şi Opera.

1906 Expune la München zece gravuri *(Invenţii).* Se căsătoreşte şi se

instalează la München unde găseşte climatul intelectual şi artistic pe care şi-l doreşte; va cunoaşte o perioadă de mare intensitate creatoare.

Desene, acuarele pe sticlă.

1908 Expune la *Sezession-u* din München şi din Berlin.

1911 Îi cunoaşte pe Kandinsky şi Marc; aceştia vor deveni prietenii săi. Participă la *Blaue Reiter*. Execută ilustraţii pentru *Candide* de Voltaire.

1912 A doua expoziţie *Blaue Reiter*. Călătoreşte la Paris. Face cunoştinţă cu Delaunay, ale cărui cercetări asupra luminii şi culorii îl interesează. Uhde şi Kahnweiler îi revelează pictura lui Douanier Rousseau, Picasso şi Braque, deci cubismul.

1913 Expune la *Sturm* şi la primul *Salon german de toamnă.*

1914 Călătoreşte în Tunisia împreună cu Macke şi Moilliet. Descoperă Orientul. (Acuarele din Kairouan.)

1916—1918 îşi face serviciul militar. Continuă să lucreze. Perioada ideogramelor.

1919— 1920 Picturi în ulei. Are loc o mare expoziţie a lucrărilor sale la galeria Goltz din München.

Publică *Confesiune creatoare* şi *Candide.*

1921 Gropius îl cheamă la *Bauhaus*-ul din Weimar, unde va preda timp de mai mulţi ani, participînd la diversele activităţi ale şcolii, dar continuîndu-şi în acelaşi timp opera personală care va ajunge în aceşti ani la deplina ei înflorire. «Patrate magice», *Armonii, Perspective, Grădini, Teatre* etc.

1925 Prima expoziţie a ansamblului lucrărilor sale, la Paris. Participă la Expoziţia suprarealiştilor, de la Galeria Pierre.

1926 Klee urmează *Bauhaus-u* la Dessau. Tablouri divizio- niste.

1926—1928 Călătoreşte în Italia şi Franţa, apoi în Egipt, de care rămîne profund impresionat.

1929 Revista « Cahiers d'Art» din Paris consacră un număr special operei sale.

Numeroase expoziţii în Europa şi în Statele Unite.

1931 Predă la Academia din Düsseldorf. Tablouri de mare format.

1932 Călătoreşte în Italia.

1933 Victimă a atacurilor naziste, părăseşte Germania şi se instalează din nou la Berna.

1937 17 lucrări de Klee sînt prezentate în expoziţia de « Artă degenerată» de la München, din care autorităţile hit-Ieriste confiscă 102 opere. În acelaşi an, Braque, apoi Picasso, îl vizitează pe Klee, bolnav, pe care nu-l cunoşteau pînă atunci decît prin opera sa.

1940, *29 iun.* Paul Klee moare la Muralto, în apropiere de Locarno

(Tessin), Elveţia.

CÎTEVA CONFIDENŢE ALE LUI PAUL KLEE

Există încă începuturi primitive ale artei pe care le găsim şi în colecţiile etnografice şi acasă, în camera propriilor noştri copii. Nu rîde, cititorule! Copiii au această putere şi faptul că le stă în putere acest lucru e o lecţie de înţelepciune. Cu cît sînt mai neştiutori, cu atît ne dau exemple mai bogate în învăţăminte şi trebuie să-i apărăm cît mai repede cu putinţă de orice corupere. Exemple paralele pot fi găsite în lucrările bolnavilor mentali şi trebuie să ne ferim şi într-un caz şi-n celălalt, de a da un sens peiorativ unei astfel de apropieri. E vorba, dimpotrivă, de consideraţii foarte serioase, mai serioase decît acelea ale respectabilelor pinacoteci atunci cînd îşi propun să se reformeze.

(1912, *Jurnal,* Ed. Grasset, 1959)

Artistul nu crede, ca realiştii, că aparenţele naturii au o importanţă capitală. El nu se simte legat de realitate, pentru că nu atît rezultatul forţelor creatoare ale naturii îl interesează, cît elanul formal însuşi.
Legenda infantilismului meu în desen vine probabil de la compoziţiile lineare în care am încercat să combin o imagine concretă, aceea a unui om, de pildă, cu reprezentarea ei, fără a folosi alt element decît linia.

(Asupra artei moderne, conferinţă din 1924, *Jurnal* Ed. Grasset, 1959)

Arta nu reproduce vizibilul; ea face vizibil.

(1920, *Jurnal,* Ed. Grasset, 1959)

.. .Altădată erau descrise lucrurile ce puteau fi observate **45** *pe pămînt, acelea care ne plăceau sau pe care ne-ar fi plăcut să le vedem. Acum realitatea lucrurilor vizibile a fost revelată. Şi aceasta conferă expresie credinţei conform căreia lucrurile vizibile nu sînt decît un exemplu izolat în totalitatea universului. Există şi alte adevăruri, latente, în număr cu mult mai mare. Contemplăm lucrurile într-un spirit mai deschis şi mai variat. Ele par adesea să contrazică*

experienţa raţională a vieţii. Ceea ce caută artistul, este să dea esenţa accidentului...

(Ibid.)

... în trecut ne mulţumeam cu motive pe care le putem descoperi pe pămînt, pe care le verificam sau pe care ne-ar fi făcut plăcere să le contemplăm. Azi realitatea lucrurilor observabile a fost divulgată; axiomă care ne arată că în raport cu universul, vizibilul constituie un exemplu izolat şi că există un număr superior de alte adevăruri latente, devine obiect de credinţă. Semnificaţia lucrurilor se lărgeşte şi se diversifică mergînd pînă la a contrazice frecvent cel puţin aşa se pare) experienţa raţională de ieri. Întîmplarea e din ce în ce mai des invocată.

(Jurnal, Ed. **Grasset,** *1959)*

EPITAFUL LUI PAUL KLEE

Sînt insesizabil în imanenţă. Căci sînt în acelaşi timp printre morţi şi printre fiinţele care nu s-au născut încă. Ceva mai aproape de miezul creaţiei artistice decît se întîmplâ de obicei. Şi totuşi nu atît de aproape cît aş dori.

XXVI. FUTURISMUL ITALIAN

TV/lanîfestările futurismului italian s-au produs în Italia şi la Paris. Ele se îmbină cu revoluţiile estetice din Parisul dinainte de războiul din 1914. Lirismul lui Apollinaire, sensibil la energia cubismului nu putea rămîne insensibil la furiile futurismului. Acestea răspundeau nu mai puţin esenţial unor aspiraţii tradiţionale ale vitalităţii italiene. Ele răspundeau, de asemenea, imperioasei necesităţi

istorice a geniului italian de a se salva din stagnarea provincială şi academică în care căzuse în secolul al XIX-lea. în esenţa sa, futurismul este o dezvoltare a naturalismului impresionist. El pretinde să depăşească simplul sentiment al naturii limitate la impresiile de atmosferă, irîcluzînd în ele impresiile vieţii industriale şi sociale moderne.

Deşi impresionismul n-a pătruns niciodată în Italia, futuriştii au făcut mare caz de el, dar nu fără a-i adresa unele critici, printre care aceea de a rămîne indiferent la mişcare. Ei dovedeau în acelaşi timp nevoia de a prelua ceea ce impresionismul lăsase, după părerea lor, mai important: o pictură care nu era numai de subiect, ci şi de mediu. Din acest punct de vedere ei se deosebesc de simbolism şi de hieratismul acestuia, repede trecut de la prospeţimea artelor primitive la ponciful atitudinilor inexpresive.

Pe de altă parte, deşi impresionaţi de Cézanne, care dăduse exemplul unei arte dezvoltîndu-se în funcţie de propria ei speculaţie, deşi tentaţi să se adreseze operei lui, futuriştii găsesc în ea subiect de scandal. Pentru ei, arta şi viaţa sînt totuna; dar nu numai 47 viaţa individuală şi intelectuală, în detrimentul vieţii colective: civilizaţia, sub toate formele ei trebuie să se manifeste...

Dacă nu merg pînă la negarea valorii artei propriu-zise, cum aveau să facă mai tîrziu dadaiştii şi suprarealiştii, ei s-au străduit totuşi din răsputeri să acrediteze ideea că actul poetic trebuie să se identifice cu viaţa poetului. Această concepţie romantică, confirmată de exemplul lui Rimbaud, se tempereazà totuşi cu o nuanţă capitală. Pentru a fi total valabilă, arta trebuie să fie *modernă*, adică să urmeze evoluţia moravurilor şi a civilizaţiei; aceasta va fi obiectivitatea sa, subiectivitatea rămînînd, bineînţeles, starea de spirit a poetului considerat ca un fel de filtru.

Artistul va fi prin urmare angajat într-o dublă mişcare: a omului şi a societăţii: caracteristica sa predominantă va fi în mod fatal mobilitatea permanentă, o instabilitate salutară. Dincolo de această atracţie pentru mişcare, vedem profilîndu-se umbra lui Nietzsche şi anunţîndu-se grosolăniile verbale ale fascismului. Ele puteau fi deja auzite în declaraţiile lui Marinetti. Insistenţa furibundă a acestuia în a proclama domnia tineretului, în a opune virilitatea « decadenţelor romantice ale feminităţii», în a lăuda războiul ca «igienă a

lumii», ca şi plăcerile distrugerii şi ale acţiunii directe, se apropie nu atît de anarhie, în ciuda exaltării acesteia, cît de curentul de gîndire determinat de Nietzsche şi care, trecînd prin D'Annunzio, avea să ajungă la Mussolini. Să amintim că în Franţa a putut fi identificat un curent asemănător în romanele unui scriitor azi uitat, dar care a avut un loc în moda vremii: Paul Adam.

Manifestul publicat de Marinetti la Paris, în 1909, este acela care declanşează acţiunea futuristă. Acest manifest are un caracter foarte general; reiese din el că Marinetti se gîndea mai mult la poezie şi politică decît la pictură. Manifestul cuprinde propoziţii ce vor avea ulterior o mare răspîndire: « cuvintele în libertate » «imaginaţia discontinuă», într-un cuvînt automatismul psihic pînă la consecinţele sale cele mai extreme. Prozodia tradiţională este, bineînţeles, respinsă; nu mai poate fi vorba nici măcar de vers liber, sfidarea merge mai departe, pînă la distrugerea sintaxei, deci a gîndirii logice. Această fugă haotică şi burlescă a elocinţei lui Marinetti va suscita în pictură, ca şi în sculptură, energii paralele.

Să notăm această ciudată nevoie de a se explica prin manifeste: în mai puţin de patru ani vor apărea nu mai puţin de cincisprezece. între cele mai importante trebuie să semnalăm *Manifestul muzicienilor futurişti* de Pratella, *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* de Marinetti, *Arta zgomotelor* de Russolo, *Pictura sunetelor, a zgomotelor şi a mirosurilor* de Carra, fără a le uita pe cele mai cunoscute dintre ele, *Manifestul picturii şi sculpturii futuriste* din 1910 şi *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste* de Boccioni, cu doi ani mai tîrziu. E ceva nou aici dacă ne gîndim că mişcări de importanţa fauvismului sau a cubismului n-au fost precedate de nici un fel de manifeste. Pe atunci existau comentatori, şi chiar în număr mare, dar nu existau programe. Va trebui să vină suprarealismul pentru ca să se mai producă o dată o asemenea revărsare de locvacitate.

împotriva cui se dezlănţuie futuriştii? Ei declară că se despart de neoimpresionişti şi de simbolişti, repro- şîndu-le acestora că nu-s preocupaţi decît de aspectul imobil, de stările statice ale naturii şi că fac să reînvie, în ciuda perspectivelor noi deschise de impresionism, tradiţia lui Poussin, Ingres şi Corot. în principiile pe care esteticienii le desprind din cubism, ei denunţă un academism latent. Niciodată, după ei, transpunerile modelului în forme lineare, sferice sau cubice n-ar putea constitui o valoare definitivă. Anticezannişti,

futuriştii îi sînt totuşi în mare măsură datori lui Cézanne. Dacă-i reproşează acestuia că a neglijat « ambianţa » în favoarea « obiectului », totuşi, datorită lui, propriilor lui forme şi celor ale discipolilor săi, cubiştii, vor putea futuriştii să creeze ambianţa ce le e specifică. Deoarece în primul rînd prin geome- trizarea planurilor vor putea da impresia de fragmentare a luminii şi a corpurilor, impresia de simultaneitate a imaginilor, de vehemenţă a mişcării. Se poate considera că tabloul-cheie, iniţial, al futurismului este *Domnişoarele din Avignon* de Picasso.

Iar de simbolism, futurismul n-a fost chiar atît de independent cum pretinde. Găsim, în special în « stările de spirit» ale lui Boccioni multe puncte comune cu debussismul. înainte de a se concentra asupra « dinamismelor corpului omenesc», arta lui Boccioni se situează într-un climat de reverie eroică *(încăierarea*, *Se deşteaptă oraşul*, *Liniile de forţă ale unei străzi)* mai apropiată, drept vorbind, de *Weltuntergangul* german decît de impresionismul francez, mai greoi în naturalismul lui total. La urma urmelor, futurismul a reeditat erorile pe care le denunţa în simbolism, dar n-a putut evita impregnarea; aceasta continua de altfel să se extindă asupra unei întregi epoci. Diferenţa esenţială e în teme şi în dispoziţia mentală. Spre deosebire de contemporanii lor cubişti, nu artele primitive îi vor influenţa pe futurişti. Nu inventarea de forme în hieratizare sau geometrizare îi va preocupa, ci mişcarea vieţii moderne. în acest sens ei se deosebesc şi de arta lui Marcel Duchamp, preocupat şi el adeseori de cinetică, dar cu teme zeflemisitoare şi misterioase, pătrunse de un scepticism total.

Pentru Umberto Boccioni (1882—1916), cel mai de seamă dintre futurişti şi un remarcabil creator, noua spaţializare introdusă de cubişti trebuie să se alieze cu senzaţia de dinamism şi de simultaneitate. *Timpul ce trece* al impresionismului trebuie să facă loc *timpului acţiunii.* Trebuie surprinsă clipa actului. Nu cu domeniul analizei avem de-a face aici, ci cu acela al intuiţiei lirice. Boccioni va picta de mai multe ori tablouri intitulate « Stări de spirit». Un exemplu pregnant al artei sale de a picta ne este dat de cele trei părţi ale *Plecării: îndrăzneţii, Cei ce rămîn, Cei care pleacă.* Sînt întocmai cum spune autorul, trei stări de spirit, trei stări halucinante am putea spune, provocate de febra despărţirii, de deprimarea celor rămaşi, primele ameţeli pe care le dă viteza celor ce pleacă. Numai Turner mai simţise

pînă atunci posibilitatea de a exprima în pictură astfel de sentimente, şi anume cînd pictase: *Ploaie, Abur, Viteză.*

Dar Boccioni n-a rămas la atît; avea ambiţii mai vaste, voia să realizeze şi o operă sculpturală în acelaşi spirit, în 1913, el prezenta *Dinamismele trupului omenesc*, care rămîne printre operele cele mai puternice, cele mai originale ale epocii. Cu sculpturile acestea el deschidea luminii o artă pînă atunci închisă pentru ea.

Răzvrătind dintr-o singură suflare şî obiectul şî mediul său înconjurător, el izbutea să rupă izolarea tradiţională a numitului obiect moştenită din arta statuară greacă. Această sculptură de interpătrundere ar fi putut deveni eteroclită. Lirismul lui Boccioni a ştiut s-o salveze. Prin acest dinamism energic şi în stare să mobilizeze totul în calea sa, el apărea ca un succesor al lui Bernini, care şi el visase să strîngă sub aceeaşi furtună arhitectura şi decorul ei. în aceeaşi tradiţie a barocului italian trebuie să amintim numele unui sculptor apropiat de Rodin şi de Daumier, pentru care futuriştii au avut întotdeauna cea mai mare stimă: Medardo Rosso. Şi pe drept cuvînt, deoarece, oricît de demodat ar putea el părea în anumite privinţe, a fost un maestru de o forţă incontestabilă şi care, în limbajul său din secolul al XlX-lea, presimţise rolul pe care aveau să-l aibă, în arta de a sculpta, aerul şi lumina.

Fidel acestor premise, şi în dorinţa, de data aceasta net şi violent conştientă, de participare totală la toate elementele, Boccioni voia ca impresia luminoasă şi colorată să pătrundă şi ea în opera sa. Nemulţumit de a lăsa deschise unele părţi din sculpturile sale, el mergea pînă la a pune anumite tonuri în părţile exterioare ale acestor opere pentru ca nimic să nu sfărîme prin contururi prea acuzate impresia vizuală de dinamism, şi pentru ca lumina să poată drsăvîrşi această impresie.

Maestru al lui Boccioni şi al lui Severini, Giacomo Balla este un caz mai complex. Pe vremea *Manifestului* lui Marinetti, era considerat ca omul momentului. Dintre toţi futuriştii el a fost cel mai sensibil Ia dinamismul deosebit revelat de cinematograf. Tablourile sale, *Salutînd,* sau *Cîine în lesă,* sînt deosebit de revelatoare pentru această estetică esenţialmente analitică, arătînd succesiunea imaginilor prin suprapunere. Cu Balla, balanţa pare să încline şi mai mult spre ştiinţific decît spre liric. Importanţa sa în cadrul futurismului nu poate fi contestată:

el a fost unul dintre primii care au aderat la această mişcare, promovînd-o. Dar adeziunea lui avea să fie de scurtă durată, iar el avea să revină în curînd la un realism tradiţional.

Cazul lui Russolo, Carra şi Soffici este cu adevărat 51 tipic pentru cariera futuristă. Intensitatea entuziasmuluî nu este egalată decît de scurtimea lui. în 1914, grupul se dispersează şi, cu excepţia lui Boccioni, distruge ceea ce adorase. Russolo se închistează într-un spiritualism în care toate valorile picturale devin fade şi banale. Carra se află în 1917 alături de Chirico în pictura metafizică. Soffici, foarte legat de mediul parizian, îşi caută drumul pe aiurea, înainte de a adera la *Novecento*.

Cu Gino Severini ne găsim în faţa unui pictor, nu mai puţin entuziast, dar mai independent. Stabilit la Paris din anul 1906, el a primit o puternică influenţă neoimpresionistă, fiind intim legat de cubism. Mai mult decît ceilalţi futurişti, el se simte solidar cu cubismul, iar ceea ce îl preocupă e mai curînd o sinteză între cezannism şi descompunerea luminii. Raporturile sale de forme sînt şi ele mai strînse, mai calculate şi totuşi mai uşoare şi mai suple decît ale prietenilor săi. în pictură sa nu găsim marea zguduire de forme din pictura lui Boccioni. Severini e mai linear, mai la suprafaţă. Dezinteresul său pentru luarea de poziţii prea categorice îl va face să se aplece şi mai mult asupra cubismului. încetul cu încetul, gustul său profund pentru divizionism îl va face să-şi caute inspiraţia în mozaicurile romane, devenind el însuşi mai tîrziu un maestru al mozaicului ce va releva şi va reînnoi glorioasa demnitate a acestei mari tehnici italiene. Severini va renunţa în favoarea naturilor moarte cubiste la pictura vieţii în mişcare, căreia îi datora inspiraţia primelor sale lucrări abia devenite celebre, reprezentînd cabaretele de noapte ale Parisului. Una din cărţile sale, *De la cubism la clasicism,* apără o pictură în spirit idealist şi platonician. Acest fost militant al futurismului este un umanist. El s-a considerat întotdeauna ca aparţinînd Şcolii din Paris şi trebuie considerat ca una din figurile cele mai însemnate ale acesteia. în ciuda strălucitei lui treceri prin futurism, el a urmat un itinerar în cursul căruia s-a simţit mereu în legătură cu valorile estetice şi spirituale pe care arta franceză se străduieşte să le cultive. Stau mărturie studiile sale teoretice constante, precum şi, în operele sale, dorinţa de echilibru, eforturile spre compoziţie şi decoraţie, sentimentul, mereu prezent, că toate aceste

căutări novatoare poartă în ele un clasi- 52
cism care trebuie în cele din urmă să iasă la lumină. Acesta este, după părerea noastră, un sentiment francez. Dar e şi un sentiment italian. Oricum l-am lua, este sentimentul ce constituie raţiunea de a fi a operelor sale. Chiar şi în cea mai peremptorie dintre perioadele sale de creaţie, perioada futuristă, trebuie să observăm o prospeţime de gust, o luciditate, o siguranţă, un fel de graţie iluminantă, care dau altceva decît *manifeste*, ca să reluăm termenul preferat al şcolii, altceva decît expresia unui moment subversiv şi vociferant, şi anume opere de o prezenţă durabilă, capodopere, în evoluţia lui Emrico Prampoloni (1894—1956) identificăm dimpotrivă fidelitatea faţă de futurism, ce avea să-l ducă pe acest futurist de primă epocă la cooperarea cu mişcările de avangardă ulterioare, pretutindeni unde aveau să se declare: *Dadaismul, November Gruppe, Secţiunea de aur, Bauhaus, De Stijl, Cerc şi patrat, Abstracţie şi creaţie*. Demonul însuşi al avangardei l-a animat în permanenţă pe acest artist fertil şi pasionat, nerăbdător să depăşească frontierele artei, să cucerească terenul maşinii, al aeronauticii, al ştiinţei- ficţiune. Primul său manifest, acela al « cromoîoniei», apare în «Gazzetta Ferrarese» din 26 august 1913; în acelaşi an pictează *Forma şi parfumul unei actriţe*, al cărui titlu este deosebit de caracteristic pentru preocupările grupului; mai tîrziu va fi preocupar de «atmosfera-structură», după aceea de «realismul abstract». Cercetările asupra materiei l-au preocupat şi ele. Arta scenică de asemenea, în care a creat decoruri şi costume pentru mai bine de o sută de piese de teatru. Prampolini e tipul însuşi al artistului timpului nostru, pentru care arta nu poate fi concepută decît ca o luptă în culmea căreia e cazul ca el să se situeze în mod necesar şi fără odihnă.

Futuriştii au trecut, lăsînd urme vii, prin toate domeniile poezie, pictură, sculptură. Datorită manifestelor, expoziţiilor itinerante, conferinţelor, ei s-au făcut repede cunoscuţi în toată lumea, în special în Franţa şi Rusia. Au deschis calea dadaismului şi suprarealismului; au acţionat unitar cu mişcări aparent foarte depărtate de concepţia lor, ca suprematismul şi constructivismul.

53 Tot ce este categoric modernist în aceste mişcări
diferite, tot ce ţine de maşină, de viteză, tinzînd la crearea

unor mari ansambluri ritmice, s-a născut mai mult sau mai puţin din furia ce i-a animat pe futurişti, cu scopul de a revela o frumuseţe a vieţii modeme lipsită de orice împrumut din secolele trecute.

La fel, ideea unei arte întru totul experimentale şi repunînd în discuţie în acelaşi timp ordinea cuvintelor în poezie şi mecanismul sunetelor în muzică, ori reprezentarea obiectelor în pictură, toate acestea au fost neîncetat în primul plan al preocupărilor futuriste. Dacă futuriştii nu sînt în toate privinţele iniţiatori, mişcarea lor constituie totuşi o etapă decisivă în succesiunea evenimentelor artei contemporane.

Un lucru îi deosebeşte însă de căutările care vor urma: legătura lor cu realul. Nu ţinem seama de faptul că în 1914, Balla s-a decis să facă tablouri abstracte *(Forme ale stărilor de spirit).* în ansamblu ei şi-au consacrat eforturile unei noi culturi figurative, contrar a ceea ce se întîmpla în anumite cercuri din Moscova, München şi Paris.

XXVII. PICTURA METAFIZICĂ

lWfişcarea *Pittura Metafísica* susţine toată opera *** lui De Chirico şi n-am putea concepe un fenomen mai deosebit de futurism. În aceeaşi măsură în care acesta e angajat în relaţiile formale şi spirituale cu impresionismul, divizionismul, cubismul, expresionismul, – pictura lui De Chirico apare ca fiind în contracurent cu tot ce se intenţiona şi se făcea pe atunci. Dar tocmai din cauza caracterului ei excentric, ea a fost acceptată de o mişcare ulterioară, suprarealismul. Aşa încît ne-am propus s-o examinăm în cadrul capitolului despre suprarealism.

Nu ne vom ocupa de ea aici decît în măsura în care sa situează în istoria artistică a Italiei. Deoarece această experienţă izolată, inactuală şi întru totul personală se întîlneşte cu multe aspiraţii şi influenţe ale epocii, într-un fenomen de rezonanţă cu anumite aspecte ale Italiei. Ea va

izbuti chiar să creeze o şcoală, în vara anului 1911, De Chirico îşi confruntă visurile şi enigmele cu tumultuoasele cercetări estetice al căror teatru îl constituie Parisul. în 1915, războiul îl face să se întoarcă în patrie; e mobilizat la Ferrara. Considerat inapt pentru obligaţiile curente ale carierei armelor, este expediat într-un sanatoriu la cîţiva kilometri de oraş. în această perioadă de claustrare va inaugura el epoca manechinelor şi tot aici va veni să-l viziteze Carra, mobilizat şi el. Futurist încă, acesta din urmă aspiră totuşi să redevină fiul lui Giotto, al lui Paolo Uccello, al lui Masaccio. De la De Chirico va prelua manechinele, muzele, baloanele, tablele, biscuiţii. Dispunerea scenică este şi ea aproximativ aceeaşi: 55 perspective alungite, porţi deschise, obiecte aşezate
chiar pe sol, ferestre dînd spre zgîrie-nori. Din cînd în cînd introduce un element nou şi personal, pe fiul său în costum de marinar ori pe fiicele sale pregătite pentru tenis. Dar mai ales, după cum a remaicat bine Umbro Apollonio într-o subtilă analiză *(Pictura italiană modernă*, Veneţia, Neri Pozza, 1950) disocierile metafizice ale lui Carra se recompun într-o unitate stilistică precisă, într-o articulare cromatică, pe scurt, într-un plan specific, strict plastic.

Ceea ce înseamnă, după cum a observat acelaşi critic, că sentimentul valorilor picturale este extrem de puternic la Carra. Or, caracterul esenţial al picturii metafizice este în primul rînd literar. Pentru a te remarca în cadrul ei îţi trebuie daruri literare. Cele mai serioase calităţi în ordinea picturii nu ne pot face să uităm că avem de-a face la Carra cu o imaginaţie mai puţin vie. Desigur, De Chirico dispunea de o tehnică foarte sigură şi admiraţia sa pentru vechii maeştri nu putea decît să-l incite să nu uite nimic în acest domeniu. Dar, înainte de toate, el era posedat de subiect şi fără îndoială că în acestă posesiune, în această obsesie consta geniul său. în ciuda entuziasmului pe care-l manifesta, Carra n-avea acea căldură proprie invenţiei. Melancolia lui De Chirico era un sentiment trăit. Nu e şi cazul lui Carra care, o dată trecută aventura futuristă, nu găsea în noul stil decît o soluţie pentru propriile sale probleme; iar aceste probleme rămîneau în primul rînd de ordin pictural, în cele din urmă, Carra avea să desprindă de orice magie obiectele naturilor sale moarte, să le desacra- lizeze şi să le

orînduiască pur şi simplu într-o ordine neoclasică.

Cazul lui Morandi nu e de loc diferit. Acest pictor avea şi el gustul emoţiilor pur plastice. Trecerea sa prin pictura metafizică contrariază întrucîtva, deoarece problemele ridicate de pictura lui nu au decît raporturi îndepărtate cu metafizica. Arta lui De Pisis era fără îndoială mult mai legată de aceasta. Dorinţa lui de puritate, de rigoare, de uşurinţă chiar, revelează un temperament de poet şi în egală măsură de plastician. Dispunerea obiectelor, gruparea lor în naturile moarte sînt opera unui artist rafinat, preocupat de echilibrul 56 plastic: coloritul său e de o extremă subtilitate; în arta lui exista poezie şi mister.

Din 1911 pînă în 1916, Morandi a suferit influenţele succesive ale lui Picasso şi Boccioni. Spre sfîrşitul războiului s-a împrietenit cu Carra. Pictura sa a devenit atunci mai decisă, orientîndu-se spre geometria în spaţiu. Puternic impregnat, încă de pe atunci, de metafizica lui De Chirico, Carra descoperă misterele geometriei în tablourile lui Paolo Uccello şi Piero della Francesca. De Chirico, care s-a interesat mult de el, consideră, în ce-l priveşte, că această pură plastică a obiectelor geometrizate exprimă şi eliberează şi ea demonii de care vorbeşte Heraclit din Efes. El afirmă cu acest prilej că legile eterne ale desenului geometric sînt baza oricărei mari frumuseţi şi a oricărei profunde melancolii.

Oricum ar sta lucrurile, arta lui Morandi evocă deopotrivă purismul şi obiectele în spaţiu ale lui Fernand Léger, precum şi, în egală măsură, naturile moarte ale lui Derain. Întîlnim în ea, bineînţeles, capete de manechin, acele calapoade pe care modistele le utilizează pentru a face pălării : dar aceste capete nu sugerează melancolie, după cum nu sugerează melancolie nici sticlele, nici cafetierele sale; ele sînt elemente plastice. Temperamentul lui Morandi – ca de altfel acela al lui Carra – este temperamentul unui plastician care dacă se complace cu aceste prezenţe statice şi sesizante, cărora şcoala metafizică le da un caracter de iluzie, nu vede totuşi în ele decît raţiuni de plastician: Morandi avea să devină una din cele mai remarcabile figuri ale şcolii italiene contemporane; el n-a exprimat intenţii teoretice, nici filozofice; s-a remarcat prin afirmarea şi desăvîrşirea unui meşteşug lucid, a unei reflecţii senine, a unei sensibilităţi pudice şi nobile, în legătură cu Sironi se ridică o problemă. Deşi n-a făcut oficial parte din

şcoala metafizică, el a fost tulburat în aceeaşi perioadă a anilor 1914—1920 de probleme destul de apropiate de cele ale lui Chirico. în 1915 este un futurist declarat: e cunoscută prietenia sa pentru Boccioni, pictează tablouri futuriste, de pildă *Cicliştii*. Totuşi, din această perioadă datează un *Manechin în faţa lămpii*, destul de tulburător. Iar dacă nu-i mai 57 părăseşte pe futurişti pînă în momentul cînd evoluează spre o sinteză «cubofuturistă», după cum singur o numeşte, el păstrează o ascunsă latură metafizică. 0 dovedesc desenele sale: regăsim în ele manechinele, echerele, automatele, o mulţime de personaje şi obiecte insolite. Am putea fi tentaţi să vedem în toate acestea doar vechiturile metafizicii. N-am putea totuşi nega faptul că, fără a fi originală, producţia sa metafizică e lipsită de banalitate.

în rezumat, şcoala metafizică a marcat în special o dorinţă de clasicism; aceasta este, în modul cel mai firesc, una din constantele culturii italiene. Dar în geniul iniţiatorului, ei, Giorgio De Chirico, sînt şi alţi factori, care îi aparţin exclusiv. Iar după ce prietenii săi de moment s-au dispersat pentru ca fiecare să-şi urmeze propriul drum, geniul lui De Chirico a apărut ca singurul lucru important din această aventură. Adevăratul său sens şi adevăratul său destin era în deplin acord cu marea mişcare ce se contura pe atunci: suprarealismul.

Să nu terminăm acest capitol fără a remarca vitalitatea ce continuă să anime şcoala italiană. Eminenţi critici, numeroase publicaţii, manifestări de importanţă mondială, ca Bienala de la Veneţia, întreţin această vitalitate. Reconstrucţia oraşelor distruse de război, în special Milano, stă ca o mărturie impresionantă. Printre pictorii ce onorează această şcoală ne vom mărgini să cităm pe Scipione, Casorati, Mafai, Guttuso, Soldaţi, Birolli, Cassinari, Santomaso, Dova, Afro, Corpora. Aceşti pictori trăiesc şi lucrează în Italia. Alţi compatrioţi ai lor continuăJScoala din Paris, de pildă Magnelli, Music, Campigli. în acesta din urmă se manifestă încă o dată acea tendinţă de clasicism pe care am obser- vat-o ca o constantă a artei italiene chiar atunci cînd îşi ia libertatea jocului în căutările cele mai îndrăzneţe. Urmele etrusce sau ale fayoum-ului pe care le desluşim în tablourile lui Campigli nu marchează deci vreo întoarcere înapoi, vreun paseism sau academism, ci o dorinţă de cultură care la artiştii de felul său este organică, naturală, instinctivă. Campigli s-a explicat el

însuşi într-una din cele mai preţioase şi lucide confesiuni de artist pe care le cunoaştem, intitulate *Scrupoli* (Veneţia, Ed. del Cavallino, 1955). El ne

arată în această carte pe ce căî de intimă, secretă vocaţie poetică se impune nevoia unei arte care în execuţie se arată bogată în substanţe spirituale străvechi. Pe scurt – şi aceasta e valabil nu numai pentru Campigli, ci pentru şcoala metafizică şi pentru multe alte aspecte ale şcolii italiene – această artă ne aduce o *vrajă* de un fel deosebit, şi ştim de cîte ori arta modernă ne-a făcut să recurgem la termenul de magie. Această vrajă italiană este magia frumuseţii şi a culturii.

FUTURISMUL

1909 ***Manifestul* lui Marinetti apare în « Le Figaro» din 22 februarie.**

Boccioni pictează *Pavagii,* operă compozită, în care se simte influenţa lui Cézanne şi a divizionismului.

1910 ***Manifestul picturii şi al sculpturii futuriste* semnat de Boccioni, Carra, Russolo, Balla şi Severini şi citit la 8 Martie la teatrul Chiarella din Torino în faţa unui public de trei mii de persoane. Turneu de conferinţe al lui Marinetti la Moscova şi Petersburg.**

1911 **Boccioni conferenţiază la 29 mai la *Cercul artistic inter-naţional* din Roma.**

Boccioni pictează tablouri cu perspective plonjante, printre care *Femeie la fereastră, Liniile de forţă ale unei străzi.*

Pictează de asemenea, în acelaşi an, *Stările de spirit,* tablou impregnat încă de simbolism prin fluidul şi imponderabilul pe care se străduieşte să-l surprindă. Russolo pictează *Rezumatul plastic al mişcărilor unei femei*, în care figurează mişcarea prin descompunerea ei. În aceeaşi perioadă, Ducbamp pictează *Tînăr trist în tren,* iar Delaunay tablourile cu *Turnul Eiffel.*

1912 ***5 febr.* Expoziţia pictorilor futurişti la galeria Bernheim Jeune din Paris. Expoziţia este însoţită de o profesiune, de credinţă ce reia termenii *Manifestului.* Această expoziţie va parcurge Europa: Londra, Berlin, Bruxelles, Hamburg, Amsterdam, Haga, Frankfurt, Breslau, Dresda,**

59 Zürich, München şi Viena.
Severinî pictează scene de cabaret parizian.
Bocioni publică *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste.* Balla pictează *Cîine în lesă* (descompunerea mişcării). Carra pictează *Galeria din Milano*, tablou de inspiraţie cubistă.

1913 Expoziţie personală Boccioni la Paris, la galeria La Bo&ie. Soffici aderă la mişcare şi fundează împreună cu Papini o revistă, « Lacerba » ce susţine cauza futuristă. Boccioni execută *Dinamismele corpului uman.*
Balla evoluează spre abstract; pictează *Apăsarea atmosferei* şi *Viteza abstractă.*
La Paris, Apollinaire şi Marinetti publică un manifest: *Antitradiţia futuristă.*

1914 Boccioni publică *Pictură şi non~culturâ futuristă.*
Balla pare să se angajeze într-o abstracţiune geometrică. Marinetti se reîntoarce la Moscova şi la Petersburg unde ţine conferinţe. Futuriştii desfăşoară o campanie pentru intrarea în război a Italiei alături de aliaţi.

1915 Carra execută picturi de război dinamice şi montaje cuprinzînd scrisori şi ideograme. Marinetti face acelaşi lucru.

1916 Boccioni, care a intrat în armată ca voluntar, moare în urma unei căderi de pe cal. Carra îl întîlneşte pe Giorgio de Chirico la Ferrara.

MANIFESTĂRILE MIŞCĂRII FUTURISTE

1. *Manifestul futurismului (publicat în «Le Figaro» din 22 februarie 1909):* Marinetti.
2. *Să ucidem clarul de lună (aprilie 1909):* Marinetti.
3. *Manifestul pictorilor futurişti (11 februarie 1910):* Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini.
4. *Pictura futuristă. Manifest tehnic (11 aprilie 1910):* Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini.
5. *Contra Veneţiei paseiste (27 aprilie 1910):* Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo.
6. *Manifestul muzicienilor futurişti (11 ianuarie 1911):* Pratella.
7. *Muzica futuristă. Manifest tehnic (29 martie 1911):* Pratella.
8. *Contra Spaniei paseiste (publicat în revista* «Pro-

meteo » din Madrid, iunie 1911): Marinetti.
9. Manifestul femeii futuriste (25 martie 1912): Valentine de Saint-Point.
10. Manifestul tehnic al sculpturii futuriste (11 aprilie 1912): Boccioni.
11. Manifestul tehnic al literaturii futuriste (11 mai 1912) : Marinetti.
12. Supliment la manifestul tehnic al literaturii futuriste (11 august 1912): Marinetti.
13. Manifestul futurist al desfrîului (11 ianuarie 1913) : Valentine de Saint-Point.
14. Arta zgomotelor (11 martie 1913): Russolo.
15. Imaginaţia discontinuă şi cuvintele în libertate (11 mai 1913): Marinetti.
16. Antitradiţia futuristă (29 iunie 1913) : Guillaume Apollinaire.

MANIFESTUL EXPOZIŢIEI FUTURISTE DE LA PARIS

Galeria Berheim Jeune (februarie 1912)

Este indiscutabil că multe afirmaţii estetice ale colegilor noştri din Franţa dezvăluie un fel de academism deghizat. Nu înseamnă, într-adevăr, a reveni la academism atunci cînd declari că subiectul în pictură are o valoare absolut nesemnificativă?

Noi declarăm, dimpotrivă, că nu poate exista pictură modernă fără punctul de plecare al unei senzaţii absolut moderne, şi nimeni nu ne poate contrazice atunci cînd afirmăm că pictura şi senzaţia sînt două cuvinte inseparabile. Dacă tablourile noastre sînt futuriste, aceasta înseamnă că ele sînt rezultatul unor concepţii etice, estetice, politice şi sociale absolut futuriste.

.. .Repudiind impresionismul, noi dezaprobăm totuşi energic reacţia actuală care, pentru a ucide impresionismul, readuce pictura la vechi forme academice.

... Fiecare obiect revelează prin liniile sale modul în care s-ar descompune după tendinţele forţelor sale. Această descompunere nu este ghidată de legi fixe, ea variază cu personalitatea caracteristică a obiectului 61 *şi cu emoţia aceluia care-l priveşte.*

Mai mult, fiecare obiect influenţează obiectul vecin nu prin reflexe de lumină (fundament al primitivismului

impresionist), ci printr-o reală concurenţă de linii şi de adevărate lupte de planuri, după legea emoţiei ce guvernează tabloul (fundament al primitivismului futurist).

Dorinţa de a intensifica emoţia estetică făcînd pînza pictată să se contopească oarecum cu sufletul spectatorului, ne face să declarăm că acesta «trebuie să fie plasat de aci înainte în centrul tabloului».

El nu va asista, ci va participa la acţiune... Liniile- forţă trebuie să-l învâluiască şi să-l antreneze pe spectator care va fi întrucîtva obligat să lupte şi el cu personajele din tablou.

Toate aceste obiecte, mergînd pe calea a ceea ce pictorul Boccioni numeşte în mod fericit transcedentalism fizic, tind spre infinit prin liniile lor de forţă, a căror continuitate e măsurată de intuiţia noastră.

... La noi există nu numai varietate, ci haos şi interşoc de ritmuri absolut opuse pe care le aducem totuşi la o armonie nouă.

... Linii confuze, săltăreţe, drepte sau curbe, amestecate cu gesturi schiţate de chemare şi de grabă, vor exprima agitaţia haotică a sentimentelor.

Publicul trebuie să se convingă şi el că, pentru a înţelege senzaţiile estetice cu care nu este obişnuit, trebuie să uite total cultura sa intelectuală, nu pentru a stăpîni opera de artă, ci pentru a i se livra fără rezerve.

Pictura noastră futuristă conţine trei concepţii noi despre pictură:

1. aceea care rezolvă problema volumelor în tablou, opu- nîndu-se lichefierii obiectelor ca în viziunea impresio- niştilor;

2. aceea care ne face să traducem obiectele după liniile de forţă ce le disting, şi prin care ajungem la o forţă a poeziei obiective absolut nouă.

3. aceea (consecinţă firească a primelor două) care vrea să dea ambianţa emoţională a tabloului, sinteză a diferitelor ritmuri abstracte ale fiecărui obiect, din care ţîşneşte un izvor de lirism pictural necunoscut pînâ azi.

UMBERTO BOCCIONI, CARLO D. CARRA, LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI

ANTITRADITIA FUTURISTĂ
MANIFEST – SINTEZĂ

ABBASSIL Pominir Alimine SSIţorsusii
otalo ATIScramir MOnigma
acestor motor al tuturor tendinţelor impresionism «Fauvism » cubism expresionism patetism dramatism orfism paroxism
DINAMISM PLASTIC CUVINTE ÎN LIBERTATE INVENTAREA DE CUVINTE
DISTRUGERI

Suprimare *a durerii poetice a exotismelor snobe a copiei în artă a sintaxelor (Deja condamnate de practică în toate limbile) a adjectivului*
§ 2 2 r c/5 i 2 D
a punctuaţiei h
a armoniei tipografice £
Nici un regret *a timpurilor şi persoanelor la verbe* £ a
orchestrei g
a formei teatrale S
a sublimului fals-artistic
a versului şi strofei a cazurilor a criticii şi a satirei a intrigilor în literatură a plictiselii

(29 **iunie** 1913)

MANIFESTUL TEHNIC AL
SCULPTURII FUTURISTE

În sculptură, ca şi în pictură, nu putem inova decît căutînd stilul mişcării, adică redînd sistematic şi definitiv ca sinteză ceea ce impresionismul a dat în mod fragmentar, accidental şi, prin urmare, analitic. Această sistematizare 63
a vibraţiilor luminii şi a întrepătrunderilor de planuri

va produce sculptura futuristă: caracterul ei va fi arhitectonic, nu numai din punctul de vedere al construcţiei maselor, dar şi pentru că blocul sculptural va conţine elementele arhitectonice ale mediului sculptural în care trăieşte subiectul.

... De ce deci pictura ar trebui să râmînă împiedicată de legi care n-au nici o raţiune de a fi? Să le sfărîmăm aşadar cu hotărîre şi să proclamăm abolirea totală a liniei finite şi a statuii închise. Să deschidem figura ca pe o fereastră şi să închidem în ea mediul în care trăieşte. ... Să proclamăm că întreaga lume aparentă trebuie să se precipite asupra noastră, amalgamîndu-se cu noi, şi creînd o armonie ce nu va fi guvernată decît de intuiţia creatoare.

... Ceea ce sculptorul futurist creează este întrucîtva punctul ideal ce uneşte infinitul plastic exterior cu infinitul plastic interior. De aceea obiectele nu se termină niciodată: ele se intersectează cu nenumărate combinaţii de simpatie, cu nenumărate şocuri de aversiune. Emoţia spectatorului va ocupa centrul operei sculpturale.

UMBERTO BOCCIONI (II aprilie 1912)

DECLARAŢII ALE LUI BOCCIONI

Construcţia mea arhitecturală în spirală creează în faţa spectatorului o continuitate de formă ce-i permite să urmărească ideal (prin forma – forţă ţîşnitâ din forma reală) un nou contur abstract ce exprimă trupul în mişcările sale materiale.

Forma-forţă este, prin direcţia ei centrifugă, potenţialul formei reale vii. Aşadar, forma este percepută în sculptura mea într-un mod mai abstract. Spectatorul trebuie să construiască ideal o continuitate (simultaneitate) care îi e sugerată de formele-forţâ echivalente cu energia expansivă a corpurilor.

Ansamblul meu sculptural evoluează în spaţiul creat de adîncimea volumului, arâtînd grosimea fiecărui profil. Ansamblul meu sculptural nu oferă prin urmare o serie de profiluri fixe imobile şi conturate. Fiecare profil poartă

în sine indicaţia altor profiluri precedente şi ulterioare,

ce formează ansamblul sculptural.

Mai mult, ingeniozitatea mea îşi propune să obţină prin cercetări asidue o fuziune completă între ambianţă şi obiect, prin întrepătrunderea de planuri. îmi propun să fac ca obiectul să trăiască în ambianţa sa, fără a~l face sclavul luminilor artificiale sau fixe, ori al unui plan de sprijin. Sfidez în mod absolut procedeul trompe- Voeil-ului sculpturilor impresioniste care, depărtîndu-se prea mult de severitatea arhitecturală au recurs, în schimb, prea mult la pictură.

Conceperea obiectului sculptural, în faţa rezultatului plastic al obiectului şi al ambianţei, produce firesc abolirea distanţei ce există, de pildă, între o figură şi o casă situată la două sute de metri distanţă. Această concepere duce la prelungirea unui corp în raza de lumină ce cade asupra lui, la pătrunderea vidului în plinul ce-i trece pe dinainte. Obţin toate acestea unind blocuri atmosferice cu elemente de realitate mai concrete...

... Trebuie să uităm cu totul figura închisă în linia ei tradiţională şi să dăm dimpotrivă figura ca centru de direcţii plastice în spaţiu.

(Texi scris cu prilejul expoziţiei l u i B O C C I O N I
la galeria La Boltie, Paris, iunie-iulie 1913)

MANIFESTE

La naiba cu

Neo şi Post
Bayreuth Florenţa
Montmartre şi
Munchen
Lexicurile
Bunul gust
Orientalismul
Dandysmul
Spiritualiştii
sau veriştii (lipsiţi
de sentimentul
realităţii
şi de spirit)
Academismele
Fraţii siamezi
Apărătorii
peisajelor

d' Annunzio şi Rostand
Dante Skahespeare
Tolstoi Goethe
Diletantismul plic
ticos
Eschil şi teatrul din
Orange şi Fiesole
India Egiptul Fiesole
şi teosofia
Scientismul
Montaigne Wagner
Beethoven Edgar Poe
Walt Whitman şiBau-
delaire Manzoni Car-
ducci şi Pascoli

Criticii
Pedagogii
Profesorii
Muzeele
Trecentiştii Qua-
trocentiştii Cin-
quecentiştii
Ruinele
Patinele
Istoricii
Veneţia Versailles
Pompei Bruges
Oxford Nürnberg
Toledo Benares
etc.

Trandafiri pentru
Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mer-
cereau Max Jacob Carra Delaunay Henri Matisse
Braque Depaquit Séverino Severini Derain Russolo
Arhipenko Pratella Balla F.Divoire N.Beaubuin T. Varlet
Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore
Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli d'Ălba Altomare
Tridon Metzinger Iastrebţov Royeère Canudo Salmon
Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de
Saint-Point Del Marie Kandinslţy Stravinsky Herbin A.
Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars
Jouve H.M.Barzun G.Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon
Mandin R.Dalize M.Brésil F.Carco Rubiner Bétuda Man-
zella-Frontini A.Mazza T. Derôme Giannattasio Tavolato
de Gonzague-Frick C.Larronde etc.

GUILLAUME APOLLINAIRE. Bd Saint-Germain nr. 202, Paris.
Paris, 20 iunie 1913, ziua Marelui Premiu, la 65 de metri deasupra Bd. Saint-Germain. – Direcţiunea Mişcării Futuriste, Corso Veneţia no 61» Milano

FUTURISM ŞI CUBISM

în tinereţea noastră, cînd Modigliani şi cu mine soseam, în 1906, la Paris, ideile nu erau prea clare pentru nimeni. Totuşi, fără să vrem, ştiam multe lucruri a căror conştiinţă am căpătat-o mai tîrziu.

în primii ani ne-am dat seama de dualismul din străfundul nostru, unde o altă persoană, necunoscută nouă, tinde în momentul actului creator să-l înlocuiască pe acela care credem că sîntem şi care nu vrem să fim. E greu de acordat aceste două individualităţi, totuşi de acordul lor depinde mult formarea personalităţii.

Primul meu contact cu arta lui Seurat, pe care l-am adoptat pentru totdeauna ca maestrul meu, m-a ajutat 66 *mult să mă exprim în sensul celor două aspiraţii simultane şi adeseori opuse. Această opoziţie m-*a torturat mult, *mărturisesc,* dar *am găsit, după aceea, în William Blake** o *consolare: «Fără contradicţie nu există progres», zice el în* Proverbe din Infern. *La fel şi această frază a lui*

Baudelaire: « Varietatea este condiţia sine qua non a vieţii», îmi pare să se potrivească perfect cu aspiraţiile mele şi cu intenţia mea, în calitatea de pictor futurist, de a substitui viaţa raţionamentului în arta epocii cubiste.

La început, metoda cubiştilor de a domina obiectul consista în rotirea acestuia împrejurul lui; futuriştii pretindeau că trebuia să se intre înăuntru. După părerea mea cele două puncte de vedere se pot concilia într-o cunoaştere poetică a lumii. Dar, prin însuşi faptul de a apela la profunzimile creatoare ale pictorului, trezind în el forţe ascunse, intuitive şi dătătoare de viaţă, teoriile futuriste au deschis, mai mult ca principiile cubiste orizonturi neexplorate şi nelimitate.

Totuşi, abstracţiunea intelectuală a cubismului în cea de-a doua perioadă a avut o mare importanţă. în aspiraţia sa spre etern şi prin « noţiunea (sa) de măsură inspirată de clasici», el a redat multor pictori interesul pentru meşteşug. Iar aceasta coincidea perfect cu altă ambiţie a mea, aceea de a face prin pictură un obiect, cu aceeaşi perfecţiune de meşteşug cu care un tîmplar face o mobilă.

Posibilităţile decorative şi ornamentale sugerate de cubism au fost deseori apreciate negativ. Este o gravă eroare; cubismul putea genera o artă murală şi o artă aplicată de o mare importanţă artistică şi istorică; cîţiva artişti printre care şi eu, au dovedit-o.

Trebuie să se ţină seama între altele că cercetările asupra mişcării şi percepţiei dinamice a lumii, baza teoriilor futuriste, nu impuneau de loc pictura exclusivă a unor maşini de curse ori a unor dansatoare mişcîndu-se în spaţiu, căci o persoană aşezată sau un obiect oarecare, aparent static, puteau fi considerate dinamice şi sugera forme dinamice...

Scopul acestor reflecţii prea limitate este de a-i ajuta pe cei care doresc să exploreze cu seriozitate opera mea, fie din punctul de vedere al futurismului, fie din cel al cubismului. Futurismul şi cubismul au o importanţă 67 analogă cu inventarea perspectivei, căreia i-au substituit o nouă noţiune de spaţiu. Toate mişcările ce au urmat sînt cuprinse în acestea sau generate de ele.

În concluzie, şi după părerea mea, nu putem opune aceste două mişcări, chiar dacă punctele lor de plecare sînt opuse; susţin ideea (pe care Apollinaire şi apoi Mattise au aprobat-o) că ele sînt extremele aceleiaşi linii tinzînd să se întîlnească

în anumite puncte pe care numai instinctul poetic al pictorului trebuie să le descopere: poezia *fiind conţinutul şi raţiunea de a fi a artei.*

G I N O S E V E R I N I (Prefaţă la catalogul expoziţiei sale de la Berggruen, Paris» 1956)

DE CHIRICO

1888 *10 iulie* Giorgîo De Chirico se naşte la Volo, în Grecia, din părinţi italieni.

1903—1910 Urmează cursurile Academiei de bele-arte din Atena. Pleacă apoi la München unde îşi continuă studiile, fiind influenţat de gîndirea şi de arta germană. Descoperă, în sfîrşit, Italia (Milano, Torino, Florenţa) unde frecventează muzeele şi face copii după maeştri.

1910 Pictează, la Florenţa, primele sale pînze caracteristice: *Enigma unei seri de toamna.*

1910—1920 Perioada «metafizică».

1911 Soseşte la Paris, unde va trăi timp de patru ani. Aici face cunoştinţă cu Apollinaire, Picasso, Paul Guil- laume şi începe să expună. Apollinaire va fi printre primii care vor saluta în Chirico pictorul ce ştie să exprime « caracterul fatal al lucrurilor moderne».

1910—1915 Perioada oraşelor: *Enigma sosirii, Melancolia şi misterul unei străzi, Place d'Italie* etc.

1915—1920 Se reîntoarce în Italia. Mobilizat la Ferrara (oraş care, după Torino, îl impresionează cel mai mult), unde se întîlneşte cu Carlo Carra. Roma. Tablouri cu busturi şi elemente geometrice. Personaje, manechine: *Profetul, Truverul, Muzele neliniştitoare* etc.

1924— 1929 Se reîntoarce la Paris, unde se alătură grupului suprarealist. Participă la prima expoziţie suprarealistă, ia Galería Pierre. Dar atît spiritul cît şi tehnica picturii sale încep să se schimbe. Perioada cailor şi a gladiatori« lor.

1928 Ilustraţii pentru *Misterul laic* de Jean Cocteau.

1929 Publică romanul-poem *Hebdomeros.* Execută decorurile şi costumele pentru spectacolul *Balul* prezentat de Baletele ruse.

1930 Apariţia *Caligramelor* lui Apollinaire, cu 69 de litografii de Giorgio de Chirico (Ed. N.R.F.). De Chirico se stabileşte definitiv la Roma, revenind încetul cu încetul la pictura academică.

PICTURA METAFIZICĂ

Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare, ea trebuie să iasă cu totul din limitele omeneşti: bunul simţ şi logica vor lipsi din ea. Astfel, ea se va apropia de vis şi de mentalitatea infantilă.
Opera profundă va fi săpată de artist în profunzimile cele mai adînci ale fiinţei sale; acolo unde nu se aude susurul nici unui rîu, cîntecul vreunei păsări sau foşnetul copacilor.
Ceea ce trebuie în primul rînd este debarasarea artei de tot ce cuprinde în ea cunoscut pînă în prezent; orice subiect, orice idee, orice gîndire, orice simbol trebuie să fie dat de o parte.
Una din senzaţiile cele mai ciudate pe care ni le-a lăsat preistoria este senzaţia de prevestire. Ea va exista întotdeauna. Ca o dovadă eternă a nonsensului pe care-l reprezintă universul.

GIORGIO DE CHIRICO *(Misterul creaţiei,* London Bulletin nr. 6, octombrie 1938)

DOUĂ SINGURĂTĂŢI

îmi amintesc de impresia stranie şi profundă pe care a produs-o asupra mea, copil fiind, o scenă văzută într-o carte veche intitulată Pămîntul înainte de potop. *Scena reprezenta tm peisaj din epoca terţiară. Omul încă nu exista.*
Am meditat de multe ori asupra acestui ciudat fenomen al absenţei umane sub aspectul ei metafizic.
Orice operă de artă profundă conţine două singurătăţi: una pe care am putea-o numi singurătatea plastică şi care e acea beatitudine contemplativă pe care o dă geniul construcţiei şi al combinărilor de forme; a doua ar fi aceea a semnelor, solitudine eminamente metafizică, şi care exclude a priori *orice posibilitate logică de educaţie vizuală sau fizică.*

UMBRA

0 statuie este întotdeauna prezentă prin ea însăşi. în

solitudinea statuii, timpul nu produce de-a lungul anotimpurilor decît un singur fruct: umbra. Umbra este viaţa reflectată a statuii, mobilitatea ei magică.

GIORGIO DE CHIRICO (*Despre arta metafizică,* Valori Plastice, aprilie-mai 1919» Roma)

NIETZSCHE ŞI UMBRELE DUPĂ-AMIEZII

Noutatea lui Nietzsche e o ciudată şi profundă poezie nespus de misterioasă şi solitară, ce se întemeiază pe Stimmung *(folosesc cuvîntul german, mai puternic decît traducerea sa prin «atmosferă»), se întemeiază, deci, pe* Stimmung-ul *dupâ-amiezii de toamnă, cînd timpul e senin şi umbrele mai lungi ca vara, pentru că soarele începe să coboare. Această senzaţie extraordinară o putem resimţi în oraşele italiene şi în cîteva oraşe mediteraneene ca Nisa; dar oraşul prin excelenţă în care apare acest fenomen extraordinar este Torino.*

Singur, în atelierul meu din strada Campagne-Premiere, începusem să descopăr primele fantome ale unei arte mai complete, mai profunde, mai complicate. **70**

Pâmînturi noi apăreau la orizont.

Mânuşa de culoarea zincului, cu teribile unghii aurite balansîndu-se deasupra chioşcului în suflarea tristă a după-amiezii citadine îmi indica, cu indexul îndreptat spre dalele trotuarului, semnele ermetice ale unei noi melancolii.

Craniul de carton din mijlocul vitrinei coaforului, decupat cu eroismul ţipător al preistoriei tenebroase îmi devora inima şi creierul ca un cîntec cu refren. Strada îmi dezvăluia demonii cetăţii.

întors acasă, alte fantome prevestitoare veneau să mă întîmpine.

Pe plafon văd noi semne ale zodiacului spre care se îndreaptă linia de fugă disperată ce va muri în fundul camerei, în dreptunghiul ferestrei deschise asupra misterului străzii.

Pe jumătate închisă în faţa întunericului din anticameră, uşa avea solemnitatea sepulcralâ a pietrei împinse pe mormîntul gol al unui reînviat. Astfel au ţîşnit noi tablouri prevestitoare.

Schopenhauer, care ştia multe în acest sens, îi sfătuia pe concetăţenii săi să nu aşeze statuile oamenilor celebri pe coloane sau pe piedestale prea înalte, ci să le aşeze pe socluri

joase, aşa cum se face în Italia, spunea el, unde fiecare om de marmură pare situat la nivelul trecătorilormergînd împreună cu ei.

GIORGIO DE CHIRICO (Citat de RAFFAELE CARRIERI: *Pictura şi sculptura de avangardă în Italia*, Milano, Conchiglia 1950)

XXVIII. AVANGARDA RUSĂ ÎNTRE 1910 ŞI 1920

Tn primii ani ai secolului, Rusia participă la feno- * menul general, care cerea pe vremea aceea pictorilor ca şi muzicienilor să-şi găsească izvoarele de inspiraţie în folclor şi în artele medievale. în 1905, Miinchenul intră în contact cu folclorul rus prin Kandinsky; în 1907, Parisul îi cunoaşte pe Cei cinci, datorită lui Diaghilev şi, în 1909, Baletele.

Dar, tot în măsura în care Baletele ruse antrenează arta pariziană într-o feerie de culori şi de ritmuri, cunoaşterea cubismului şi a futurismului incită şi ea pictorii ruşi la austeritate, la despuiere şi la conceptualizarea artei, făcîndu-i să privească cu mai multă atenţie pictura icoanelor. După mărturia însăşi a celor mai importanţi artişti, Kandinsky, Pevsner, Malevici, aceste icoane au inspirat schemele cele mai pure ale lucrărilor lor, antrenîndu-i pe calea absolutului şi a misticii.

Orice mişcare, orice orientare, orice aspiraţie nu se puteau însă manifesta decît în sensul unei apropiate şi mari răsturnări. încă dinainte de războiul din 1914, spiritele sînt în stare de alarmă şi de febră. Revoluţia din octombrie izbucneşte. Nu e de mirare că arta revoluţionară s-a identificat cu revoluţia socială. O imensă eliberare presimţită se exprimase în ea. în extraordinara agitaţie plastică ce a precedat anul 1917, geniul rus apare sub aspectul său cel mai efervescent, cel

mai total, gata să se încarneze în invenţii ale spiritului ca
şi în acte ale istoriei.
Totuşi, ţinînd seama de ceea ce era specific rus în această animaţie, trebuie să observăm că fenomenul nu era izolat. Experienţele, schimburile, se întretaie. **72**
în această privinţă Diaghilev a jucat un rol de prim ordin. Am văzut cum, deschis tuturor aventurilor ce străbat Europa, el reuşise la Paris să facă din scenă locul de întîlnire al poeziei, dansului, muzicii şi picturii. Dacă eşuase în parte cu primele sale spectacole de balet prezentate la Moscova, el dăduse totuşi unei minorităţi active de artişti sentimentul unor foarte mari posibilităţi. Consacrarea la Paris în anii următori avea să întărească acest sentiment.
De altfel, rolul colecţionarilor este deosebit de fericit. Doi dintre ei, Sciukin şi Morozov, le permit mai întîi lui Matisse şi lui Bonnard, apoi lui Picasso, să pătrundă în Rusia şi sînt destui amatori şi destui oameni avertizaţi pentru ca saloanele de pictură din Moscova şi Petersburg să se deschisă artiştilor francezi de avangardă. în 1911, Matisse călătoreşte în Rusia; e primit cu cea mai mare atenţie. Artiştii ruşi călătoresc şi ei la Paris, legînd prietenii. Astfel, Pevsner se stabileşte pentru cîtvatimp, în două rînduri, în 1911 şi 1913,1a Paris. La fel Tatlin. Alţii îşi trimit operele în străinătate; Malevici, de pildă, expunea la *Blaue Reiter* în 1911. Alţii, ca Arhipenko, se stabilesc în Occident, unde li se alătură Goncearova şi Larionov, după ce expuşe- seră la Moscova în 1909 şi 1910 primele lor pînze reioniste.
Să reţinem aceste date capitale ce marchează locul reionismului în originile artei abstracte. Prin reionism, pictura, după expresia lui Larionov, « păstrînd stimulentul vieţii reale, putea totuşi deveni ea însăşi». Ea accepta ca lege directoare «culoarea, aşa cum viaţa reală a muzicii e în sunet». (Cf. art. lui Michel Seu- phor în numărul special al revistei *UOeil*, consacrat artei ruse, noiembrie 1955.) Tulburătoarele striuri colorate din pînzele reioniste ale lui Larionov şi ale Goncea-rovei nu sînt decît dezvoltări ale unui lirism interior. Toate acestea sînt un ecou al conferinţelor despre futurism pe care Marinetti le ţinuse în acea vreme la Moscova şi Petersburg. Futurismul nu e decît la începuturile sale, iar Marinetti vorbeşte în special de poezie, dar se ştie că în Italia Boccioni şi Severini sînt în fruntea unei importante mişcări picturale. într-un cuvînt, există un paralelism spontan între aspiraţiile avangardei ruse şi avangarda italiană.

Conferinţele lui Marinetti au un mare ecou. Termenul de futurism va fi revendicat în anii următori deopotrivă de pictorii şi de poeţii ruşi, în special de Maia- kovski. Prin 1913, febra creatoare atinge la Moscova o culme. Fiecare pictor iniţiază o nouă manieră şi creează un « ism » pentru a o desemna. De la « vibrism» se trece la « planism », de la « serenism » la „omunism” şi la « exacerbism ».
Suprematismul lui Malevici se desprinde din această efervescenţă. Experienţa picturală a acestui artist era pînă atunci apropiată de aceea a lui Fernand Léger. Prin 1913 se produce o adevărată ruptură şi Malevici execută o lucrare în creion, de un nihilism radical, şi extrem de enigmatică; un patrat negru pe fond alb. Făcînd o apropiere de unele iniţiative contemporane ale lui Duchamp şi Picabia, observăm că dacă soluţiile diferă şi dacă problemele nu sînt puse în aceeaşi termeni, ele ţin, şi unele şi altele, de aceeaşi tendinţă spirituală. Spiritul ce se manifestă la Malevici nu e mai puţin puternic decît acela care-l animă pe Marcel Duchamp. Rezultatele însă vor fi opuse : în timp ce dadaismul se întoarce spre absurd, Malevici caută să reconstruiască pe baza unei mistici a sentimentului. Ne gîndim totodată la dreptunghiurile colorate pe care le vor produce imediat după aceasta Van Doesburg şi Mondrian; dar aici scopurile diferă, acelea ale olandezilor fiind esenţial- mente ştiinţifice şi raţionale.
Patratul negru nu e de loc punctul final al picturii, ci reprezintă accesul la « lumea eliberată de obiect ». « N-am inventat nimic, va spune Malevici mai tîrziu, dar am simţit în mine noaptea şi am întrevăzut în ea acel lucru nou pe care l-am numit *suprematism*. Aceasta s-a exprimat printr-o suprafaţă neagră ce reprezenta un patrat. » Scandalul provocat de acest tablou a fost imens. Totuşi Malevici, susţinut de prietenia lui Maiakovski şi întărit în credinţa sa, se hotărîse să-şi dezvolte ideile într-o carte elaborată, se pare, prin 1915. I se reproşa că împinge pictura în deşert. «... Dar acest deşert, răspundea el, e plin de sensibilitatea obiectivă ce pătrunde totul. Am fost

! ii eu copleşit de un fel de timiditate şi am ezitat pînă a angoasă cînd a fost vorba să renunţ la « lumea voinţei şi a reprezentării » în care trăisem şi creasem, şi la

autenticitatea în care crezusem. Dar sentimentul de satisfacţie pe care-l resimţeam prin eliberarea de obiect m-a împins mereu mai departe în deşertul în care pînă atunci nimic nu fusese autentic în afara sensibilităţii – şi astfel sentimentul a devenit esenţa vieţii mele. Patratul pe

care-l expusesem nu era un patrat vid, ci sentimentul absenţei obiectului. » *(Lumea fără obiect.)*

Acest misticism era însoţit de o luare de poziţie categorică faţă de scopurile urmărite de societăţile umane. Malevici opunea, fără nici o perspectivă de compromis, utilităţii, tehnicii, căii ştiinţifice, «conştientului» în general, caracterul subiectiv şi dezinteresat al artei. El nu putea să nu intre în conflict cu aceia care îşi propuneau să integreze total artistul în lupta socială. Apare aci şi figura energică a lui Tatlin, la care ambiţia artistică avea să fie marcată de generoasa lui devoţiune pentru ideile sociale. Primele contra-relie- furi ale lui Tatlin, inspirate de sculptura cubistă (Tatlin călătorise la Paris) dezvăluie, în 1913, un temperament artistic îndrăgostit de noutate. Ele sînt, după Seuphor, care le datează în 1913, un fel de « maşini>> suspendate, din sîrmă felurit răsucită, în anii care au urmat, această mişcare a ajuns la maxima ei amploare. Reîntoarcerea în Rusia, în 1917, a celor doi fraţi, Gabo şi Pevsner, crea o stimulare ce avea să se transforme în curînd într-o luptă deschisă.

Ţara trecea printr-o criză economică foarte gravă şi devenise nu numai periculos, ci paradoxal să-ţi consacri activitatea unor scopuri complet desprinse de cotidian. Preocupările sociale dobîndiseră un loc din ce în ce mai important în spiritul lui Tatlin şi atelierul său nega orice valoare artei lipsită de eficienţă practică imediată. Echivocul avea să planeze de aci înainte asupra constructivismului de care toată lumea vorbea acum, gîndindu-se în aceeaşi măsură la Tatlin şi la Pevsner. 0 luare de poziţie foarte netă a acestuia din urmă devenise imposibilă; publicarea *Manifestului realist* de către Gabo şi Pevsner avea să fie cea mai vie manifestare în favoarea unei arte independente. Fără a renega nimic din credinţa lor în necesitatea unor forme sociale noi, cei doi fraţi afirmau că revoluţia ce 75 se impunea în arte şi în spiritele oamenilor nu putea fi realizată fără libertatea şi dezinteresarea artistului. De altfel, fundamentele teoretice ale constructivismului erau limpede enunţate. Se vorbea pentru prima oară de volum şi de spaţiu; pentru prima oară era contestat volumul masei ca material de bază al sculpturii...

Explozia avangardei ruse este pentru cultura modernă un fenomen capital, ţinînd de energia creatoare şi răscolitoare a Revoluţiei din Octombrie. Locul omului în lume este

repus în discuţie, toate posibilităţile se deschid conştiinţei şi voinţei omului în istorie şi e de înţeles îndrăzneala fundamentală a tuturor acestor mişcări estetice ce ţîşnesc pe atunci ca în dialogurile din romanele ruseşti, ridicînd cu naivitate probleme esenţiale, punînd în cauză principiile şi principiul principiilor. înţelegem în special tragedia metafizică a unui Malevici, căutarea absolutului, toată sublima şi desăvîrşita inocenţă a figurii sale. Admirăm şi faptul că această proliferare spirituală a produs opere atît de îndrăzneţe, atît de tinere şi de noi, la fel de fericit inventate ca şi acelea ale tuturor artiştilor care aveau să-şi aducă fermentul în revoluţiile artistice ale Occidentului în deplină coincidenţă cu acesta. Chagall, Kandinsky, Gabo, Pevsner, Arhipenko datorează o parte din marea şi decisiva originalitate cu care au îmbogăţit civilizaţia occidentală acestui moment vital, extraordinar de viu, originilor lor ruse. Ne încîntăm de tot ce este nu numai presentiment, ci şi realizarea întru totul desăvîrşită, decisivă, fulgurantă în operele din perioada rusă a lui Larionov şi a Goncearovei, aceşti doi glorioşi decani ai Şcolii din Paris, ultimii reprezentanţi ai unei epoci de care se leagă acum, cele mai frumoase amintiri din cîte poate lăsa o epocă. Să citām de asemenea un om, a cărui provenienţă e adesea uitată, dar ale cărui origini sînt în Rusia pre- revoluţionară şi revoluţionară, după care a trecut prin *Sturm* înainte de a veni să se stabilească la Paris: Pougny. Itinerariul şi personalitatea sa nu sînt bine cunoscute. Fără a-l situa însă la locul său, riscăm să-l confundăm cu multitudinea de artişti ai Şcolii din Paris, iar dacă binevoim să-i facem o oarecare dreptate, trebuie să vedem în el un precursor al cercetărilor abstracte actuale. Dar, numai situîndu-i tinereţea
în această exuberanţă înfloritoare de mişcări ale avan- gardei ruse vom putea recunoaşte autenticitatea şi preţul artei lui fermecătoare, extrem de vie, feerică şi delicată şi în care, în mod organic şi profund, se anunţă atîtea manifestări ulterioare, printre care unele caracteristici poetice ale artei nu mai puţin originale a compatriotului său Lanskoy. Dar, între trecutul şi viitorul ei, arta lui Pougny, pictor al Şcolii din Paris, îşi păstrează meritul intrinsec şi personal, acela al unui minunat intimist, ale cărui misterioase fluenţe colorate merită a fi comparate cu cele mai reuşite lucrări din prima perioadă a lui Vuillard.

MANIFESTĂRILE AVANGARDEI RUSE

1899 Diaghilev, animatorul grupului « Lumea artei», organizează la Petersburg o expoziţie internaţională în care figurează în special pînze ale maeştrilor impresionişti.

1905 Doi amatori de artă, Sciukin şi Morozov, îşi pun influenţa şi mijloacele materiale în slujba cunoaşterii în Rusia a operei lui Matisse, Bonnard şi Maurice Denis.

1907 Diaghilev prezintă la Moscova primele sale balete.

1909 Primele reprezentaţii ale Baletelor ruse la Paris. Sciu kin îi comandă lui Matisse două lucrări de mari dimensiuni *Dansul* şi *Muzica.*

Larionov expune prima sa pînză reionistă, *Paharul,* Ia Cercul literar şi artistic din Moscova.

1910 Morozov şi Sciukin încep să cumpere lucrări de Picasso. Pînzele artiştilor francezi de avangardă figurează cu regularitate la saloanele din Moscova şi Petersburg. Goncearova pictează o pînză, *Pisicile*, în stil reionist. Marinetti conferenţiază la Moscova şi Petersburg despre futurism.

1911 Prima călătorie a lui Pevsner la Paris.

1913 Tatlin călătoreşte la Paris; a doua călătorie a lui Pev sner la Paris.

Malevici execută o lucrare în creion, reprezentînd un patrat negru pe un fond alb.

Tatlin expune primele sale contra-reliefuri.

1914 Kandinsky se reîntoarce în Rusia.

Marinetti vizitează din nou Rusia, unde este prost primit. Larionov şi Goncearova expun la Paris, la Paul Guillaume, cu o prefaţă de Apollinaire; cariera lor va continua în trupa lui Diaghilev.

1915 (?) Ediţia rusă a cărţii lui Malevici, în care acesta expune pentru prima oară bazele suprarealismului.

1917 Gabo şi Pevsner se întorc în Rusia. Mansurov, prieten cu Malevici, expune la Petersburg o bucată de scîndură de brad îngrijit lustruită.

1918 Pevsner deschide un atelier la Moscova. Tatlin de asemenea.

1919 Malevici este numit profesor la Academia din Moscova, apoi la Petrograd. Kandinsky devine director al Muzeului de cultură picturală. Chagall este director al artelor la Vitebsk. Are loc, la Muzeul Alexandru al III-lea, o mare expoziţie la care participă Pevsner şi Kandinsky, precum şi Malevici, reprezentat cu un patrat alb pe fond alb; Rodcenko (nu fără

o intenţie de parodie) expune un patrat negru pe fond negru. Lissitzky expune prima dintre lucrările sale intitulate *Proun.*

1920 Ruptura dintre Gabo şi Pevsner pe de o parte, şi Tatlin; publicarea « Manifestului realist».

1924 Expoziţie constructivistă la Galeria Percier din Paris.

1927 Premieră cu *Motanul încălţat* la Monte Carlo, în interpretarea trupei de balet a lui Diaghilev; decorurile sînt realizate de Gabo şi Pevsner, muzica de Sauguet. După o călătorie la Hanovra cu prilejul expoziţiei sale, Malevici publică în limba germană lucrarea *Lumea fără obiect.* în aceşti ani Lissitzky a colaborat Ia viaţa artistică din Germania, publicînd alături de Van Doesburg şi de Mies Van der Rohe. împreună cu Arp a publicat la Zürich în 1925 *Ismele artei.*

1928 Lissitzky se reîntoarce în Uniunea Sovietică.

BIOGRAFII

ARHIPENKO (Alexandre)

1887 *30 mai* Se naşte la Kiev.

1902—-1905 Studiază la Academia din Kiev şi ia parte Ia viaţa artistică a oraşului. 78

1908 Soseşte la Paris, unde studiază scurt timp la Şcoala de bele-arte. Se instalează în complexul de ateliere La Ruche, participînd la mişcarea cubistă.

1913 Ia parte la expoziţia de la Armory Show; după 1913 se asociază *Sturm*~ului din Berlin, unde va avea o şcoală din 1921 pînă în 1923.

1923 Pleacă la New York, unde se ocupă de o şcoală.

1937 După un lung popas pe coasta Pacificului aderă la *Noul Bauhaus* din Chicago.

1939 Se reîntoarce la New York pentru a se ocupa tot de o şcoală. Se stabileşte la Woodstock (N.X.).

GABO (Naum)

Vezi capitolul XXXVII, *Noua sculptură.*

GONCEAROVA (Natalia)

1881 ***4 iun.*** **Se naşte în provincia Tuia. învaţă la Moscova pînă în 1896.**

1898 începe să lucreze în Şcoala de pictură, sculptură şi arhitectură.

1900—1904 Călătoreşte în Anglia, Spania, Italia. Grecia.

1904 Se consacră în întregime picturii.

1910 Perioada picturii reioniste.

1913— 1916 Lucrează la decoruri pentru baletele lui Diaghilev: ***Cocoşul de aur*** **(1914). Realizează cortina, decorurile şi costumele pentru** ***Nunta*** **de Stravinsky, în 1923.**

1914 Se instalează definitiv la Paris.

LARIONOV (MIHAIL)

1881, ***22 mai*** **Se naşte la Tiraspol.**

Pînă la zece ani trăieşte în Rusia meridională.

1891 Soseşte la Moscova unde-şi începe studiile.

1898 Intră la Şcoala de pictură, sculptură şi arhitectură din Moscova.

1909 Primele picturi reioniste. Începînd din 1914 lucrează pentru compania Baletelor ruse: creează decorurile pentru Soare de noapte, Povestiri ruseşti, Bufonul şi Raţa. Se ocupă chiar şi de coregrafie (aceea pentru Bufonul de Prokofiev este aproape în întregime realizată de el).

1914 Se instalează la Paris.

USSITZKY (EL)

1890 ***10 nov.*** **Se naşte la Smolensk.**

1910—1914 Studiază la Darmstadt.

1914 Se întoarce în Rusia.

1919 Execută primul său ***Proun*** **şi se asociază împreună cu Rodcenko la grupul constructivist al lui Tatlin.**

1921 Este numit profesor la Şcoala de artă civică din Moscova.

1922 Pleacă la Berlin cu prilejul expoziţiei artiştilor sovietici. Se ocupă apoi de o revistă, împreună cu H. Richter, Van Doesburg, Mies Van der Rohe.

1923—1925 Trăieşte în Elveţia unde colaborează la revista « A.B.C. ».

1925— 1928 Trăieşte la Hanovra unde execută proiectele pentru Landmuseum din acest oraş, la cererea lui A. Dorner.

1928 Se întoarce în Uniunea Sovietică.
1947 Moare la Moscova.

MALEVICI (Kazimir)

1878 *11 febr.* Se naşte la Kiev. Primele sale lucrări sînt influenţate de neoimpresionişti şi de pictura fauvistă pe care o văzuse în colecţiile Sciukin şi Morozov. În 1911 şi 1912 este menbru al grupului «Valetul de caro» din Moscova.
1912 Influenţat de Picasso, apoi de Léger, devine cel mai marcant dintre cubiştii ruşi.
1913 Se orientează spre o altă problematică, execută primul său patrat perfect, şi pune primele fundamente teoretice şi spirituale ale suprematismului. 80
1919 Cea mai celebră din compoziţiile sale suprematiste este expusă la Moscova. E vorba de patratul alb pe fond alb. Este în acea vreme, profesor la Şcoala de arte şi meserii din Moscova.
1921 E numit profesor la Leningrad.
1926 Călătoreşte la Hanovra, unde A. Dorper i-a organizat o expoziţie. Vizitează *Bauhausul*t unde se hotărăşte editarea cărţii sale *Lumea fâra obiect* (apariţia în limbă germană în 1927).
1935 Moare la Leningrad.

PEVSNER (Antoine)
Vezi capitolul XXXVII, *Noua sculptură.*

RODCENKO (Alexandre)

1891 Se naşte la Petersburg. Frecventează Şcoala de artă din Kazan.
1915 Primele desene geometrice. Creează mişcarea nonobiec- tivistă. Expune un tablou «Negru pe negru» în 1919, alături de tabloul lui Malevici.
Devine, în această perioadă, constructivist sub influenţa lui Tatlin.
1922 Rodcenko renunţă definitiv la artă, consacrîndu-se aplicării noilor idei în viaţa practică.

TATLIN (Vladimir)

1885 Se naşte la Moscova. Diplomat al şcolii de artă, în 1910.
1912 Lucrează alături de Larionov, cultivînd o pictură pri- mitivistă.
1913 După o scurtă călătorie la Paris, expune primele sale contra-reliefuri generate de sculptura cubistă.
Prin 1915 **este preocupat de construcţiile de unghiuri.**
1918— 1919 Deschide un atelier în care se întîlnesc tinerii artişti revoluţionari şi constructivişti care îşi propun să apropie arta de popor şi de viaţa practică.
1920 Execută proiectul pentru un monument închinat Internaţionalei a III-a, continuînd să trăiască Ia Moscova şi să se ocupe de artele aplicate.

SCIŢII

O, *lume veche ! N-ai pierit. Pe chip Văd că*
mai porţi durerea şi-ntristarea.
Opreşte-te-nţeleaptă, ca Oedip,
în faţa Sfinxului, dezleagă ghicitoarea.

Rusia-i Sfinxul. Triumfînd amar,
^ Un sînge aprig varsă în neştire.
în ochii tăi priveşte iar şi iar,
Cu ochii ei de ură şi iubire!

Aşa cum noi iubim, cu-adevărat,
Nimeni din voi, demult, nu mai iubeşte.
Ce-i dragostea pesemne c-aţi uitat:
Ea mistuie, ucide, pîrjoleşte!

Ni-i totul drag: al datei rece sens,
Ni-s dragi dumnezeieştile vedenii,
Noi înţelegem spiritul francez Şi
umbrele, germanicele genii.. .

Noi ştim infernul străzii din Paris, Veneţia ceţoas-o ştim prea bine.
Miresme de lămîi pe-un ţărm de vis,
Şi Kölnül plin de fum şi de ruine.. .

Veniţi la noi! Râzboiu-n minte-i viu!
Veniţi! Vă-ntindem paşnicele braţe! în teacă

paloşul! – cît nu e prea tîrziu – Veniţi, tovarăşi,
vom trăi ca fraţii!

De nu, să ştiţi, că nici nu ne-ar păsa !
Putem cunoaşte perfidia-ntreagâ!
Şi veac de veac amar v-ar blestema Urmaşii
voştri slabi şi storşi de vlagă!
Vom rătăci prin codrul secular,
Lăsînd Europa voastră lăudată.
Vom sta de o parte. Ne-om întoarce iar Spre voi cu
mutra noastră asiată.

A L E X A N D R B L O C (30 ianuarie 1918)
(în româneşte de M. Djentimirov; din volumul *Versuri alese,* Bucureşti» 1956)

NORUL CU PANTALONI

în sufletul meu bătrîneţea loc n-are giugiuleala senilă
nu-şi află altoi, învăluie lumea vocea mea tunătoare,
frumuseţea-mi în floare de ani douaş doi.

Ce-mi tot umblaţi cu lesinături!
Ce-i daţi voi dragostei, din lăute, lături!
Ce-i gîdilă dragostei – mocofanul – timpanul! De v-
aţi da peste cap, eu ştiu tumbe mai grele, buzele
voastre nu-s la fel cu-ale mele.

Pot, de vreţi, să m-arât de cărnuri turbat,
nuanţat pot să fiu, ca şi cerul, pe gust de cuconi,
pot să fiu dulcineu
nu bărbat
şi nu eu,
ci un ireproşabil
nor cu pantaloni!

Ce, blestemato, nu ţi-e de-ajuns?
Un strigăt îmi sfîşie buzele. Fierb. Şi ca un bolnav, de
pe pat, pe ascuns, sare
un nerv.

La lume se-ntoarce cu spatele; cuvintele lui sînt scuipate din gură şi azvîrlite ca prostituatele dintr-un bordel în flăcări şi zgură

O, *tu ultim strigăt – măcar*
despre faptul că ard, prin secoli suspină !

V L A D I M I R M A I A K O V S K I (înromâneşte de Cicerone Theodorescu, din volumul *Opera poetică, Poeme.* Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1961)

SUPREMATISMUL

O *pretinsă* « *concretizare* » *a sentimentului în conştiinţă nu e de fapt nimic altceva decît o concretizare a* « *reflectării*» *unui sentiment printr-o reprezentare legată de lucruri.*

O *astfel de reprezentare n-are nici o valoare în arta suprematismului, şi nu numai în arta suprematismului, ci în artă în general, căci valoarea durabilă şi întemeiată a unei opere de artă, oricărei şcoli i-ar aparţine aceasta, rezidă exclusiv în sentimentul ce se exprimă în ea. Naturalismul academic, naturalismul impresioniştilor, cezannismul, cubismul etc. nu sînt, ca să zicem aşa, decît metode dialectice care, în ele însele, nu determină în nici un mod valoarea intrinsecă a operei de artă.*

.. .în consecinţă, pentru suprematism, obiectivitatea ca stare este lipsită de sens, după cum şi reprezentările conştiinţei sînt lipsite de valoare.

...Mise pare că pictura lui Rafael, Rubens, Rem- brandt etc. n-a devenit pentru critică şi pentru societate decît o «închegare» de lucruri nenumărate ce fac să dispară valoarea intrinsecă, şi anume sentimentul stîrnit. Remarcabilă este numai virtuozitatea reprezentării legată de lucruri. Dacă ar fi cu putinţă să se extragă din operele marilor maeştri, pentru a-l disimula apoi, sentimentul exprimat şi purtător al valorii cu adevărat artis-
tice, atunci societatea şi o dată cu ea criticii şi iniţiaţii n-ar mai vedea în ele absolut nimic.

Recurgerea la sentimentul eliberat de obiect a constituit

întotdeauna singurul mijloc de a ajunge la crearea uneiopere de artă, astfel că suprematismul nu aduce nimic prea nou în acest domeniu. Doar, fără să vrea, şi recurgînd la obiectivitate, arta trecutului fusese refugiul a tot felul de sentimente străine de natura ei. Dar un copac tot copac rămîne chiar dacă o cucuvea îşi face cuibul în el.

KAZIMIR MALEVICI *(Lumea fără obiect,* partea a II-a, Bauhaus Bücher nr. 11, München Albert Langen, 1927)

PRINCIPIILE MANIFESTULUI REALIST

... Ne-am văzut astfel, Gabo şi cu mine, pe drumul unor cercetări noi a căror idee directoare e încercarea unei sinteze a artelor plastice: pictură, sculptură şi arhitectură.

Principiile publicate de noi în tinereţe sub formă de manifest, la Moscova în 1920, au stat la baza lucrărilor noastre. Iată-le:

«*1. Pentru a răspunde vieţii reale, arta trebuie să se bazeze pe două elemente fundamentale: spaţiul şi timpul.*

2. Volumul nu este singura expresie spaţială.

3. Elementele cinetice şi dinamice pot permite exprimarea timpului real, ritmurile statice nu sînt suficiente pentru aceasta.

4. Arta trebuie să înceteze de a fi imitativă, pentru a descoperi forme noi.»

Pentru a extinde limitele domeniului sculptural aşa cum rezultă el numai din volumul masiv, noi ne realizăm construcţiile în aşa fel ca aerul ce le pătrunde să devină parte integrantă a operei.

Volumul masei şi volumul spaţiului nu sînt din punct de vedere plastic acelaşi lucru, ci două materiale diferite concrete şi măsurabile.

... Spaţiul devine astfel unul din atributele fundamentale ale sculpturii.

... în ritmurile dinamice ale operelor noastre, timpul intervine ca factor emoţional. Timpul e substanţa ideală a construcţiilor noastre, domeniul însuşi al mişcării figurilor succesive ale fiecăreia din lucrările noastre, îl considerăm drept a patra dimensiune.

GABO ŞI PEVSNER *(Extras din Antoine Pevsner,*

Paris, Drouin, 1947)

CONSTRUCTIVISMUL

Arta mea este în general recunoscută drept arta «constructivismului». Cuvîntul constructivist a fost adoptat în decada 1920 şi de către un grup de artişti constructivi ce voiau să desfiinţeze arta. Ei negau picturii de şevalet, sculpturii orice valoare, într-un cuvînt oricărei arte prin care artistul îşi propunea să transmită idei sau emoţii, îi cereau artistului şi în special artistului numit constructivist să se servească de talentul său pentru construcţii materiale, construind în special obiecte utile – case, scaune, mese, furnale etc. Pretinzîndu-se filozofi materialişti şi adepţi ai politicii marxiste, ei nu vedeau în artă decît o plăcere practicată de o societate capitalistă şi decadentă, lipsită de utilitate, şi chiar dăunătoare într-o societate comunistă. Prietenii mei şi cu mine eram în totală contradicţie cu acest punct de vedere. Nu împărtăşeam şi nu împărtăşesc nici acum opinia că arta nu este pentru artist nimic altceva decît un joc sau o plăcere în plus. Cred că arta are un adevărat rol de încîntare socială şi mentală a vieţii umane. Cred că arta este mijlocul de comunicare cel mai imediat şi cel mai eficient între membrii societăţii umane. Cred că arta, avînd o vitalitate supremă, egală cu aceea a vieţii însăşi, prevalează asupra tuturor creaţiilor omului.

.. .Ceea ce ştim sub formă de cunoaştere este pur şi simplu cucerirea unei îndemînări de a construi şi de a retuşa grandiosul foc de artificii făcut din imagini, care în ansamblul lor reprezintă şi sînt universul – universul nostru. Ceea ce descoperim prin cunoştinţele noastre nu e de loc din afara noastră, ceva ce face parte dintr-o realitate mai înaltă, constantă şi absolută ce n-ar aştepta

decît s-o descoperim. .., noi însă descoperim exact ceea ce am pus în locul în care facem descoperirea.

Noi n-am descoperit electricitatea, razele X, atomul şi o mie de alte fenomene – noi le-am creat. Ele sînt imagini ale construcţiei noastre. La urma urmelor, nu de mult electricitatea nu era încă pentru noi decît imaginea unui

zeu feroce pe cale să strănute – a urmat apoi un curent, apoi o undă, iar astăzi o particulă acţionează ca o undă ce la rîndul ei acţionează ca o particulă. Mîine, imaginea acesteia se va limita la simbolul unei formule matematice. Ce altceva este, dacă nu o încîntare de imagini mereu schimbătoare, mereu adevărate, mereu reale aiîta vreme cît există – unele vechi pe care le îndepărtăm, altele noi pe care le construim şi atunci cînd renunţăm la ele nu o facem pentru că ar fi false, pentru că la un moment dat ele îşi pierd eficacitatea în orientarea noastră în această lume, nemaiacordîndu-se cu imaginile nou construite.
Problema însăşi pe care ne-o punem adeseori este: aceste fenomene existau înainte ca noi să fi avut conştiinţa lor, ori fac parte dintr-o realitate constantă independent de spiritul nostru? O astfel de întrebare este ea însăşi un produs al spiritului nostru, caracteristică nouă atîta vreme cît sîntem în viaţă – iar pierzîndu-şi orice sens şi semnificaţie în momentul în care devenim o stare a naturii în care spiritul nu mai există.

s GABO *(Mărturii pentru arta abstractă,* Paris Ed. Architecture d*Auiourd'hui, 1952)

OPERĂ DE ARTĂ ŞI FUNCŢIUNE

E greu să introducem noţiunea de funcţiune în planul artei, iar în acest caz trebuie să precizăm că funcţiunea artistului este expresia. La fel, problema tehnică nu poate fi decît o problemă secundară, căci existenţa operei depinde de sufletul ascuns în ea şi nu de mijloacele tehnice întrebuinţate. Un sistem, oricare ar fi el, nu poate fi decît un mijloc. El e un eşafodaj trecător; esenţialul 87 operei nu stă în el, pentru că izvorul e în emoţie. Opera
trebuie să fie independentă de orice tehnică, de orice material, de orice sistem.
E adevărat că anumite picturi au respins întotdeauna emoţia, ceea ce pentru mine ar fi cu neputinţă. Ar însemna să rupi opera de însuşi izvorul ei. în şi mai mică măsură poate fi arta redusă la un scop practic; reducînd-o la arta aplicată, ar însemna să nu-i înţelegem esenţa.
.. .Sîntem în prezenţa unei eliberări generale a greutăţii

deosebit de sensibile în arhitectură. Iar eu mă apropii de arhitectură, sculptura mea ţine de arhitectură. .. .Pentru mine nu există spaţiu izolat în operă ; nu-l putem diviza, căci există o mie de lucruri legate de spaţiu, în special legături de ordin emoţional. Aşa cum există sentimente legate de pipăit, tot aşa există sentimente de ordin cinetic şi dinamic; sîntem astfel îndreptăţiţi să vorbim de emoţia vizuală şi spirituală a spaţiului.

A N T O I N E   P E V S N E R *(Mărturii pentru arta abstractă,* Paris, Ed. Architecture d'Aujourd'hui, 1952)

XXIX. NEOPLASTICISMUL OLANDEZ

Diet Mondrian (1872—1944) reprezintă cazul para- A doxal al unui artist care a vrut să desfiinţeze arta. Aceasta era intenţia şi a lui Marcel Duchamp, a lui Picabia sau a celorlalţi dadaişti. Ei o exprimau însă cu graţie. Malevici, cu patratul său alb pe fond alb, urmărea aceleaşi scopuri, dar cu un copleşitor elan al pasiunii interioare. La Mondrian aceeaşi intenţie este serioasă şi sistematică. După el, în Edenul neoplasticist, arta, lipsită de obiect, va dispare ca noţiune independentă. Nihilismul său nu e însoţit de nici un sentiment de revoltă. Dimpotrivă, Mondrian e încrezător în progres, şi n-a ajuns la propriile sale concluzii decît în urma unei evoluţii. Primele opere ale acestui contestator al artei sînt operele unui artist adevărat şi plin de daruri. După o perioadă neagră şi brună, în maniera uneia din perioadele compatriotului său Van Gogh, el începe să picteze, prin 1908, în culori strălucitoare ca acelea ale fauviştilor, într-o tehnică divizionistă, în haşuri â la Van Gogh.

Pictează pentru prima oară copaci după călătoria la Paris din 1911. Zgribuliţi şi patetici la început, cala Van Gogh, ei devin curînd mai aerieni, pentru a se reduce în cele din urmă la

structuri. De aci înainte naturile moarte, faţadele de catedrale, copacii alternează pînă la a nu se mai deosebi unii de alţii. în 1914 se reîntoarce în Olanda, la moartea tatălui său, rămînînd blocat în această ţară din cauza războiului. Marea, pe care o regăseşte, va fi ultimul stimulent din lumea exterioară al picturii sale. Fără îndoială că există o armonie profundă între idealul spre care tinde şi orizon- 89 talitatea, întinderea întretăiată de canale, imensitatea
nudă a peisajului olandez. Şi numai discernînd armonia din primele lucrări ale lui Mondrian, care sînt atît de frumoase, de o frumuseţe tristă şi gravă, şi găsind în însăşi această armonie explicaţia operelor ulterioare ale pictorului putem ajunge în modul cel mai firesc să ne emoţionăm de opera lui, care exprimă fatalitatea artistului, dar în care vom fi perceput totuşi un timid semn uman, un apel discret al patriei umane, în 1915, liniile de forţă dispar, devenind simple indicaţii contrapunctice şi, de data aceasta, travaliul analitic este atît de avansat încît nu-i mai rămîne decît să-şi continue aventura în domeniul abstractului fără nici un sprijin figurativ. Spaţiul fizic a devenit în sfîrşit pur spaţiu mental. Iconoclasmul calvinist triumfă total.

E momentul în care face cunoştinţă cu Van Doesburg (1883—1931). împreună cu acest om de mare recepti-vitate, activ, pasionat, Mondrian îşi va putea transforma propria experienţă într-o mişcare.

Van Doesburg trecuse prin impresionism. Activitatea lui se împărţise, începînd din 1908, între pictură, expoziţii, critică, publicaţii. în 1912 scrisese despre futurism şi despre Kandinsky. Dar, din 1913, îl preocupa o problemă, şi anume aceea a fuziunii picturii pure cu arhitectura. Preocupări mai specific picturale intrau în joc. Întîlnirea dintre aceşti doi artişti a fost hotărîtoare. Dorinţa lor comună de a pune bazele artei viitorului, de a întemeia ceva durabil pe baza noilor posibilităţi oferite de tehnică şi, pentru Van Doesburg, chiar de emoţia matematică, avea să-i facă să caute colaborarea arhitecţilor. O primă modalitate de a ucide pictura este absorbirea ei în arhitectură, în octombrie 1917 întemeiază împreună cu arhitecţii Oud şi Wils, şi cu concursul pictorilor Van der Leck şi Huszar, grupul De *StijL* în ce-l priveşte, Van Doesburg îşi asumă sarcina de a edita o revistă cu acest nume, în care urma să apară diferitele manifeste ale

grupului şi scrierile teoretice ale lui Mondrian. Ceea ce-i caracterizează la început pe pictorii grupării, în special pe Huszar, Van Doesburg şi Vantongerloo (acesta din urmă şi sculptor), este faptul că pornesc de la un subiect din natură pentru a-l transforma încetul cu încetul pînă ce nu mai rămîne din el decît o materie inobiectivă, făcută din suprafeţe dreptunghiulare. De 90

pildă *Vaca* lui Van Doesburg, *Femeia* lui Vantongerloo şi *Măgarii* lui Van der Leck. Aceasta îi deosebeşte net de Mondrian, în faţa căruia se ridicaseră aceleaşi probleme înaintea războiului din 1914, dar care, mai platonician, se străduise să nu păstreze din realitate decît sistemul ei nervos, epura. Nimic asemănător nu putem găsi la ceilalţi pictori ai grupării *De Stijl.* N-au existat niciodată la ei aceste etape spirituale prin care realitatea face loc unei urzeli din ce în ce mai fine şi ideale, care, la rîndul ei, cedează încetul cu încetul locul unui alt univers.

Pentru Mondrian, posibilitatea de a publica scrieri teoretice în «De Stijl» este un factor decisiv. Arta lui nu se putea exprima ca gîndire decît prin propria ei consolidare. Patru eseuri asupra noii plastici aveau să apară succesiv din 1917 pînă în 1919. Abia la această dată, în 1920, Leonce Rosenberg publica la Paris, sub formă de plachetă, micul eseu intitulat *Neoplasticismul,* rămas inferior celor patru eseuri precedente, artistul neputîndu-şi da măsura într-o limbă care nu-i era destul de familiară. împrejurarea îl libera totuşi de strînsa dependenţă în care se găsea faţă de Van Doesburg. Cu prilejul unui turneu de conferinţe în principalele oraşe europene, Van Doesburg cunoscuse *Bauhausul* şi se împrietenise cu Gropius şi cu Mies Van der Rohe.

Luase de asemenea contact cu dadaiştii. Spiritul său viu şi turbulent se potrivea de minune cu tactica de scandal pusă la punct de Tzara şi Kurt Schwitters. în anul următor, în 1922, îl vedem făcînd un turneu dada împreună cu Schwitters, în Olanda şi la Hanovra, şi hotărîndu-se să scoată o nouă revistă, « Mecano », publicaţie dadaistă pe care o alătură numerelor revistei «De Stijl». Anul următor este anul realizărilor. în 1923 are loc la galeria L'Effort Moderne din Paris o expoziţie a grupului *De Stijl,* în timp ce la Rotterdam se construiesc după planurile lui Oud café-restaurantul *De Unie* şi numeroase alte clădiri.

Divergenţele, însă, încep să apară. Prin 1925—1926, Van

Doesburg evoluează; el se desparte de Mondrian. Renunţînd la stricta observare a raporturilor ortogonale el publică în « De Stijl» un nou manifest, manifestul 91 «elementárist», în care predică folosirea deliberată a unghiului de patruzeci şi cinci de grade. *Contra- compoziţiile* executate în această perioadă ilustrează noua sa teorie. E sigur că în lucrările din această perioadă apare un dinamism absent în compoziţiile anterioare. Este perioada în care se situează unele dintre cele mai singulare experienţe făcute după războiul din 1914. La clădirea tip a arhitecturii clasice, « L'Aubette » din Strasbourg, operă a lui François Blondei, au colaborat Hans Arp, Sophie Taeuber şi Van Doesburg pentru amenajările interioare. Sophie Taeuber a preluat barul, Arp pivniţa, iar lui Van Doesburg i-a fost încredinţată marea sală a unui cinematograf-dancing. Au putut fi aplicate aici, în ce-l priveşte pe Van Doesburg cel puţin, principiile artei neoplastice şi elemen- tariste în totalitatea lor. Din nefericire, opera avea să dispară cu puţin timp înainte de al doilea război mondial, în schimb, cea de-a doua operă arhitecturală a lui Van Doesburg a putut supravieţui şi aceasta e propria sa locuinţă, construită în 1930. Era concepută întru totul, arhitectură, decoraţie interioară şi mobilier, după estetica *De Stijl*-ului. Artistului însă nu i-a fost dat s-o vadă terminată, moartea surprinzîndu-l la Davos în 1931. Faţă de această viaţă agitată şi activă, evoluţia lui Mondrian pare un adevărat imobilism. E adevărat că din 1920 pînă în 1940 acest artist avea să picteze numai tablouri extrem de puţin diferite unele de altele. Sîntem, după cum spune Michel Seuphor, în faţa unei adevărate claustrări. De-abia după instalarea la New York se produce o modificare, singura, în raport cu restul, a manierei sale de a picta. Renunţă la liniile negre şi la cloazonări ; forma se divizează într-o mulţime de pătrăţele: îşi ia libertatea de a picta tablouri în diagonală, ca *Place de la Concorde ;* tehnica se modifică şi ea, lăsînd să se vadă urma pensulei, modulată egal, e adevărat, dar izbutind să dea un caracter mai alert ansamblului. în această neprevăzută perioadă de creaţie artistul avea să moară, în 1944.

Opera lui Mondrian este un implacabil proces al naturii, şi nu e greu de înţeles de ce unii l-au putut considera drept singurul pictor într-adevăr abstract. Abstracţia înseamnă pentru el a retrage lucrurilor personalitatea, particularitatea, accidentele, dîndu-le numai imaginea esenţială substituită, deci, în cazul limită, o imagine ideală sau, mai bine zis, nici o imagine. Mondrian dorea să ajungă la « denaturalizarea » artei: arta

nefiind pentru el decît unul din aspectele unui fenomen mai general, denaturalizarea reprezenta punctul suprem al progresului uman. Preceptele sale cu privire la pictură par să vorbească despre cu totul altceva decît pictura.« Suprafaţa va fi netedă şi strălucitoare...» Şi adăuga: «Vedem arta neoplastică în acord cu igiena, care impune şi ea suprafeţe netede, uşor de curăţat.» Culoarea naturală a materiei trebuie să dispară şi ea: «Nu numai materia ca mijloc plastic (element constitutiv) va fi denaturalizată, ci şi compoziţia arhitecturală. Printr-o opoziţie neutralizantă şi anihilantă, structura naturală va fi distrusă.»

Nu ne putem împiedica să ne gîndim şi la alte speculaţiuni ce s-au produs de-a lungul istoriei şi al căror rezultat nu putea fi decît o sterilizare a artei, ca de pildă idealismul academic de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, ai cărui maeştri, încăpăţînaţi într-un platonism absolut, nu le puteau recomanda adepţilor lor altceva decît să picteze «cu ochii închişi», adică să substituie practicării artei o pură stare de extaz. Există un conflict fundamental între jocul ideilor şi crearea de forme şi nu e de mirare să vedem la originea concepţiilor *impracticabile* ale lui Mondrian un filozof. Şi anume, dr. Schoenmaekers, autorul a două cărţi apărute respectiv în 1915 şi 1916, *Noua imagine a lumii* şi *Principiile matematicii plastice.* Dar nu numai « matematicile plastice » ale dr-ului Schoenmaekers au inspirat doctrina lui Mondrian, ci si discuţiile purtate de el cu acest filozof în timpul retragerii sale la Laren. Purificarea urmărită de Mondrian nu se limita numai la pictură; el visa deopotrivă ca echilibrul constant în raporturile celor trei culori primare şi al orizontalei cu verticala să fie introdus în cetate. Rigoarea sa, el o extindea asupra întregii vieţi a cetăţii, asupra casei şi străzii. Considerente de comoditate organică sau funcţională aveau să cedeze în faţa noii plastici: « Trebuie, afirma el, să ne concentrăm asupra expresiei plastice a *home-ului,* asupra locuinţei şi a încăperilor ei iar inginerilor trebuie să le lăsăm grija tehnicilor de construcţie. Concepţia plastică pură şi logică este 93 în permanent acord cu exigenţele practice.»

Ce se întîmplă cu comodităţile care au constituit principala preocupare a creaţiilor arhitecturale moderne ? Sistemul simbolizat, am putea spune, de Le Corbusier se situează deci la antipodul sistemului lui Mondrian, deoarece, după acest sistem, organicitatea este, prin multiplele ei variaţii, un factor de armonie, în stare chiar

să înnoiască estetica.
Mondrian însă n-o concepe la fel. Pentru el totul constă într-o dramă fără nici o legătură cu estetica: aceea a legăturii cu trecutul. Dacă generaţiile viitoare vor fi destul de puternice pentru a înfrunta această dramă, pentru a o domina şi a se elibera de ea, atunci ele vor putea realiza cetatea neoplastică la fel de plină de farmec ca şi acelea care au precedat-o sau vor izbuti, mai curînd, să realizeze în sfîrşit adevărata armonie spirituală pe care cetăţile din trecut n-au putut-o realiza vreodată din cauza sechelelor paseiste corupte ce le-au dus întotdeauna la compromis.
« Bucuria fizică şi morală, condiţie a sănătăţii, se va răspîndi datorită opoziţiilor echilibrate, raporturilor de mărimi şi de culori, sprijinite de raporturile de situare. Cu puţină voinţă nu va fi imposibil să creăm un fel de Eden.»
Acest vis cere individului multă bunăvoinţă. « Omul?
Nu e nimic în sine, spune Mondrian. Va fi însă o parte din tot, şi pierzîndu-şi astfel vanitatea micii şi meschinei sale individualităţi va fi fericit în acest Eden creat de el.»
Istoria lui Mondrian e o istorie spirituală, istorie a unui spirit, una din cele mai emoţionante pe care le-am putea urmări şi asupra cărora am putea medita. Este fără îndoială uşor să semnalăm eroarea pe care se întemeiază şi anume confuzia între elementele plastice şi elementele matematice. Elementele plastice, acelea pe care le foloseşte arta de a picta, entităţile, fiinţele plastice sperie sufletul său dornic de puritate absolută, ca nişte creaturi prea pătate încă de natură, de materie, de diavol. El le substituie fiinţe matematice, dimensiuni, intensităţi, raporturi. Nu mai vrea să se intereseze decît de raporturile dintre aceste fiinţe, de funcţiunea lor. Tabloul însuşi nu numai că nu mai este locul în care se realizează funcţiunea: reprezintă el însuşi această funcţiune. în loc de funcţiuni matematice, **94**

Mondrian ar fi putut fi inspirat de funcţiuni biologice, vrînd de pildă ca tablourile compatrioţilor săi Ruysdael sau Potter, în loc să reprezinte, să exprime creşterea copacilor sau vitele rumegînd, să reprezinte însă şi creşterea şi rumegarea. Or, un tablou nu este o funcţiune, nici biologică, nici matematică, el nu creşte, nici nu digeră, după cum nici nu măsoară proporţiile dintre verticală şi orizontală şi nici egalitatea dintre un unghi şi altul. E aici o eroare. Dar fără eroare n-ar fi existat drama, iar măreţia lui

Mondrian este de a fi constituit o dramă. Influenţa neoplasticismului a fost deosebit de puternică şi continuă să fie foarte puternică, mai ales în anumite ţări, în special pe continentul american şi în Scandinavia. Se poate observa – şi nu e de mirare – că puţini dintre adepţii săi au rămas în domeniul propriu-zis al picturii: era fatal să se întîmple astfel, pentru că neoplasticismul redusese acest domeniu la zero. Nu mai putem picta devreme ce pictura nu mai există. Dintre pictorii neoplasticişti de abia dacă-l putem cita pe Glarner. în cazul lui Domela însă, concepţia tabloului-obiect este esenţialmente diferită, acest artist recurgînd la elemente naturale, lemn, metal, pe care le foloseşte ca materiale pentru foarte interesante combinaţii plastice.

Majoritatea artiştilor care se consideră neoplasticişti au făcut un compromis, şi anume între neoplasticism şi constructivism, ca de pildă Gorin sau Del Marle, rezervînd arhitecturii aplicarea ideilor lui Mondrian. De aci rezultate excelente, ca spitalul din Saint-Lo şi locuinţele din FI ins, care constituie pur şi simplu o revenire la raţionalismul practic şi funcţional al arhitecturii actuale.

Vantongerloo şi-a continuat izolat opera, la drept vorbind din ce în ce mai depărtată de *De Stijl*, şi ne putem îndoi că ea reprezintă ultima consecinţă logică a teoriilor lui Mondrian şi Van Doesburg.

Cazul lui Mondrian e un caz individual, de ordin mistic şi eroic. Demersul şi punerea în practică a gîndirii sale nu puteau decît să se lovească de contradicţii de nerezolvat, această gîndire fiind ea însăşi o contradicţie insolubilă între formă şi spirit. Or, specificul artei este tocmai acela de a opera sinteza
95 dintre spirit şi formă. Situîndu-se însă în afara artei, sau mai precis întemeindu-se pe negarea artei, Mondrian nu poate decît să constate contradicţia, s-o afirme şi s-o menţină. A menţine o contradicţie înseamnă a opta pentru unul din cei doi termeni şi a fi permanent în opoziţie faţă de celălalt. Mondrian menţine contradicţia, o trăieşte, aderînd din toată fiinţa la lumea spiritului, lume de raporturi şi de funcţiuni, proclamînd-o ireductibilă eterogenitate a celeilalte lumi, lumea formei. 0 astfel de experienţă nu se poate generaliza în doctrină, în şcoală, în mişcare: din sublimă cum era, trăită de un suflet mare, ea devine pur şi simplu himerică, adică inaplicabilă şi irealizabilă, ori se reduce la cîteva adevăruri de şcoală elementară, excelente în sine (departe de mine intenţia de a desconsidera

şcoala elementară, cu atît mai mult cu cît ne învăţă despre aceste adevăruri care, fiind primare, constituie baza însăşi a oricărui lucru!), dar a căror eficacitate dispare dacă le aplicăm unui lucru pe care-l considerăm abolit. Nu mai rămîn decît aceste adevăruri şi abia atunci, recitate solemn în vid, acestea ar merita titlul de primare în sensul depreciativ şi întrucîtva comic al cuvîntului. Atunci ele ar putea impresiona grupuri umane ale căror tradiţii şi obişnuinţe mentale, aspiraţii esenţiale, uneori vîrsta fragedă în istoria culturii sau tot felul de alte condiţii de idiosiacrazie îl fac să se apere de lumea formelor, pentru a nu fi în voia acestora decît în cealaltă lume, a idealului şi a spiritului pur, proclamînd deosebirea şi violenta opoziţie a acestora. Există aci un întreg puritanism agresiv, a cărui forţă de atracţie asupra lumii ar fi absurd să n-o considerăm, dar ale cărui efecte artistice nu pot fi decît nule, nulitatea fiind rezultatul la care ajunge spiritul atunci cînd se rezumă să nu aspire decît exclusiv la el însuşi.

DE STIJL-UL

1911 Mondrian se instalează la Paris, unde, sub influenţa cubismului, se va orienta spre compoziţii monocrome.

1912 Mondrian trece printr-o perioadă de abstractizări succesive, pornind de la subiect: copac, catedrală, natură moartă.
Van Doesburg publică articole despre arta asiatică, despre arta modernă, despre futurism şi despre Kandinsky.

1913 Mondrian execută tablouri în care, pornind de la subiecte figurative, ajunge la compoziţii bazate exclusiv pe verticale şi orizontale.

1914 Van Doesburg începe să se preocupe de unificarea picturii pure cu arhitectura.

1915 Are loc întîlnirea lui Van Doesburg cu Van der Leck şi Mondrian.

1916 Van Doesburg pictează abstracţiuni succesive pornind de la un subiect (o vacă); V. Huszar execută vitralii ce reprezintă transpuneri figurative fundate exclusiv pe orizontală şi verticală.

1917 Perioadă de transpuneri succesive ale unui subiect naturalist ajungînd, la Van der Leck şi Vantongerloo, la o cvasi-abstracţiune. întemeierea *Stijl*-ului. în luna octombrie 1917 apare primul număr

al revistei «De Stijl. » Revista este condusă de Van Doesburg; colaborează pictorii Mondrian, Van der Leck şi Huszar, precum şi arhitecţii Oud şi Wils.

Mondrian publică un lung eseu, *Noua plastică în pictură*. Vaptongerloo scrie *Arta şi devenirea ei.*

1918—1919 Apariţia succesivă a noilor scrieri ale lui Mondrian: *Definitul şi indefinitul, Dialog despre noua plastică, Realitate naturală, realitate abstractă.*

Proiecte de arhitectură realizate de Van Doesburg. în noiembrie 1919 Apare *Manifestul De Stijl~u\ui.* în 1919 Mondrian revine la Paris.

1920 Leonce Rosenberg publică lucrarea lui Mondrian, *Neoplasticismul.*

1921 Van Doesburg face un turneu de conferinţe la Paris şi în principalele oraşe ale Europei centrale.

Intră în contact cu *Bauhausul;* se împrieteneşte cu Gropius şi Mies Van der Rohe.

1922 între dadaism şi neoplasticism se stabilesc relaţii strînse.v Van Doesburg publică « Mecano», revista dadaistă anexată exemplarelor «De Stijl »-ului. Această publicaţie apare cu colaborarea lui Arp, Tzara, Ribemont- Dessaignes, Schwitters, Haussmann. Van Doesburg face un turneu de conferinţe despre dadaism, împreună Schwitters, în Olanda şi la Hanovra.

1923 Expoziţie a *De Stijl-uluî* la galeria PEffort Moderne a lui Leonce Rosenberg, din Paris, în acelaşi an, arhitectul Oud se inspiră direct din proiectele lui Mondrian pentru a executa un grup de case de locuit la Schieidam şi pentru faţada cafenelei « De Unie» din Rotterdam.

1925 Traducerea şi publicarea în Germania, prin grija Bau- /zaus-ului, a lucrării lui Mondrian *Neoplasticismul.* Van Doesburg se desparte de Mondrian şi publică Manifestul elementárist, în care predică folosirea unghiului de patruzeci şi cinci de grade (manifestul apare în anul următor în nr. 75—76 al revistei «De Stijl»).

1928 Reconstruirea arhitecturii interioare a cabaretului « L*Au-bette» din Strasbourg de către Van Doesburg, Sophie Taeuber şi Hans Arp.

1929—1930 Van Doesburg creează planurile pentru locuinţa sa din Meudon. Scoate revista «Art concret» (număr unic), apoi «Cercle et Carré» împreună cu Michel Seuphor.

1931 Moare Van Doesburg. Ia fiinţă grupul Abstracţie- Creaţie, reunind majoritatea artiştilor abstracţi din Paris.

1939 Mondrian pleacă la Londra, apoi la New York.

1944 Mondrian moare în Statele Unite.

BIOGRAFII

MONDRIAN (Piet)

1872 7 *martie* Naşterea lui Pieter Mondrian, zis Piet Mondrian la Amersfoort, în Olanda.
1892—1895 Studiază la Academia din Amsterdam.
1895—1907 Perioadă naturalistă.
1907—1910 Este preocupat de culoarea pură. Face cunoştinţă cu Toorop. îşi caută drumul într-o pictură de tendinţă simbolistă. 98
1911 Pleacă la Paris. Este influenţat de cubism. Culoarea dispare din pînzele sale.
1912 Perioadă de abstracţiuni succesive (copac, natură moartă* faţadă de catedrală).
1914 Mondrian se apropie de un sistem orizontal-vertical. Se întoarce în Olanda unde este surprins de război. Pînă în 1916, perioada plusurilor şi minusurilor, inspirată de mare.
1917 Naşterea Neoplasticismului prin crearea, împreună cu Theo Van Doesburg, a revistei « De Stijl».
1919 Se întoarce la Paris.
1920 Leonce Rosenberg îi tipăreşte placheta *Neoplasticismul.* 1925 Prin grija *Bauhausului* din Weimar apare ediţia germană a *Neoplasticismului.*
1931 Participă la crearea grupului Abstracţie-Creaţie din Paris.
1939 Pleacă la Londra.
1940 Pleacă din Londra ameninţată de bombardamente spre New York. Perioada lucrărilor intitulate *Boogie-Woogie.*
1944 *1 febr.* Mondrian moare la New York.

VAN DOESBURG (Theo)

1883 Ţheo Van Doesburg se naşte la Utrecht în Olanda.
1908 Prima expoziţie personală la Haga.
1912 Publică o serie de articole despre: arta modernă, cubism, futurism,

precum şi despre Kandinsky.

1913 Primele cercetări în vederea unei sinteze între pictura pură şi arhitectură.

1917 Prima colaborare cu arhitecţii Oud şi Wils.

Crearea grupului şi a revistei *De Stijl.*

Colaborează cu arhitecţii grupului *De Stijl* la diferite lucrări.

1920 Participă la realizarea unor case pentru muncitori şi a unor şcoli, alături de arhitectul de Boer, la Dragen, Olanda.

1921 Face cunoştinţă cu Gropius şi cu Mies Van der Rohe; apoi cu Le Corbusier.

1922 Scoate revista «Mecano» în colaborare cu Arp, Tzara, Schwitters. întreprinde un turneu de conferinţe dadaiste în Olanda şi Germania.

1923 Expoziţie la galeria lui Leonce Rosenberg (Arhitectura şi pictura grupului *De Stijl).*

1926 Publică Manifestul Elementarismului.

1928 Participă la lucrările de arhitectură interioară pentru localul «L'Aubette» din Strasbourg.

1929—1930 Execută planurile pentru locuinţa sa din Meudon. Editează revista «Art concret».

Fundarea grupului Abstracţie-Creaţie.

1931 7 *martie* Van Doesburg moare la Davos.

VANTONGERLOO (Georges)

1886 *24 nov.* Georges Vantongerloo se naşte la Anvers.

1914— 1918 Se află în Olanda.

1917 Aderă la *De Stijl.*

1919— 1927 Trăieşte la Menton, în Franţa.

1921 Părăseşte *De Stijl*-ul.

1927—1937 Se instalează la Paris unde este numit vicepreşedinte al asociaţiei Abstracţie-Creaţie. Este promotorul unor forme sculpturale abstracte destul de apropiate de neoplasticism.

MANIFESTUL DE STIJL-ULUI

1. Există două feluri de conştiinţă asupra timpului: una veche şi una nouă. Cea veche se îndreaptă spre individualism. Cea nouă se îndreaptă spre universal.

Lupta individualismului cu universalul se dezvăluie deopotrivă în războiul dintre oameni, ca şi în arta epocii noastre.

2. *Războiul distruge lumea veche şi conţinutul ei: dominaţia individuală din toate punctele de vedere.*

3. *Arta nouă a pus în lumină conţinutul noii conştiinţe asupra timpului: proporţii egale între universal şi individual.*

4. *Noua cunoaştere a timpului e gata să se realizeze în totul, chiar şi în viaţa exterioară.*

5. *Tradiţiile, dogmele şi prerogativele individualismului (naturalul) se opun acestei realizări.*

6. *Scopul noii reviste de artă, «De Stijl», este de a apela la toţi cei care cred în reformarea artei şi în cultură pentru anihilarea a tot ce împiedică dezvoltarea, aşa cum colaboratorii săi au făcut în noua artă plastică, suprimînd forma naturală ce contrariază propria expresie a artei, consecinţa cea mai înaltă a oricărei cunoaşteri artistice.*

7. *Artiştii de azi au luat parte la războiul din domeniul spiritual, împinşi de aceeaşi cunoaştere contra prerogativelor individualismului: capriciul. Ei simpatizează cu cei care luptă spiritual sau material pentru formarea unei unităţi internaţionale între Viaţă, Artă şi Cultură.*

8. *Organul « De Stijl», fondat în acest scop, face toate eforturile pentru a pune în lumină noua idee de viaţă. Ajutorul oricui este bine venit.*

THEO VAN DOESBURG; ROBERT VAN'T HOFF, arhitect; VILMOS HUSZAR. pictor; ANTONIE KOK poet; PIET MONDRIAN. pictor; G. VAN-TONGERLOO, sculptor; JAN WILS. arhitect.

(Reprodus în catalogul expoziţiei închinată S/i/7- ului de Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951)

MANIFESTUL NEOPLASTICISMULUI

Cuvîntul e mort Cuvîntul e neputincios ... Aceste fraze cu grijă puse una după alta şi una deasupra celeilalte această frazeologie frontală şi uscată în care vechii realişti îşi prezentau experienţele limitate la ei înşişi sînt cu totul neputincios şi nu pot exprima experienţele

colective ale vremii noastre ca şi vechea
concepţie de viaţă cărţile se bazează pe lungime
durată 101 *Ele sînt*
voluminoase
noua concepţie de viaţă stă în
profunzime şi intensitate
la fel vrem să fie şi poezia
pentru a construi literar evenimentele multiple
în jurul nostru şi prin noi
urmînd deopotrivă sunetul şi ideea
Dacă în vechea poezie
prin dominarea sentimentelor relative şi subiective
semnificaţia intrinsecă a cuvîntului e pierdută
noi vrem ca prin toate mijloacele de care dispunem
sintaxa
prozodia
tipografia
aritmetica
ortografia
să dăm o nouă semnificaţie cuvîntului şi o nouă forţă
expresiei
Dualitatea prozei şi poeziei nu poate subzista aşadar
pentru scriitorul modern FORMA VA A VEA O
SEMNIFICAŢIE DIRECT SPIRITUALĂ
Ea nu va descrie nici un eveniment nu va descrie nimic ci
va scrie
va recrea în cuvînt ansamblul evenimentelor: unitate
constructivă a conţinutului şi formei Contăm pe sprijinul
moral şi estetic al celor care participă la renovarea
spirituală a lumii

(Leyda. Olanda, aprilie 1920. T. VAN DOESBURG. P. MONDRIAN, AN T. KOK, *De Stijl*, anul 3, nr. 6, aprilie 1920)

MATEMATICI PLASTICE

O *poveste exprimînd o idee este numită reprezentare simbolică. Dar acelaşi om modem care admite adevărul simbolic al Bibliei şi vrea s-o apere contra cunoaşterii parţiale a faptelor simple şi contra ştiinţei specializate, nu cunoaşte în realitate decît puţine lucruri despre*

adevărul simbolic al naturii. Simbolismul este creaţie. E unitatea 102 *a două aspecte, aspectul interior şi aspectul* exterior, *ca de pildă* într-o *poveste.* Dar, *în plenitudinea ei, natura e un fapt expresiv; prin urmare natura, în plenitudinea ei, este adevăr simbolic, ca şi Biblia. în matematicile plastice adevărul simbolic al naturii ajunge la precizie.*

Adevărul este reducerea relativităţii faptelor naturale la absolut, în scopul de a ascunde absolutul în faptele naturale.

DR. S C H O E N M A E K E R S (*Neoplasticismul,* Bossum, 1915. Citat în Hans Ludwig J A F F E , *De Stijl,* 1917-1931, *Contribuţia olandeză la arta modernă.* Amsterdam, Ed. J. M, Meulenhoff, 1956)

DECLARAŢII

Atîta vreme cît omul este dominat de individualitatea sa trecătoare, în loc să-şi cultive fiinţa adevărată – care e universală – el nu caută şi nu poate găsi altceva decît propria sa persoană. Tot aşa locuinţa *devine locul în care este cultivată această individualitate trecătoare şi expresia plastică a locuinţei este reflexul acestei preocupări meschine. Exteriorizarea acestei concentrări a omului asupra lui însuşi a fost pînâ acum fatală pentru întreaga epocă.*

Pentru ca ambianţa noastră materială să fie de o frumuseţe pură, deci sănătoasă şi practică, este necesar ca ea să nu mai fie reflexul sentimentelor egoiste ale micii noastre personalităţi; trebuie chiar ca ea să nu mai fie de loc o expresie lirică, ci dimpotrivă una pur plastică. Vrem deci o estetică nouă, bazată pe raporturi pure de linii şi culori pure, pentru că numai raporturile pure, de elemente constructive pure, pot duce la o frumuseţe pură...

.. .Pentru a învinge influenţa încă atît de vie a trecutului, trebuie să ne concentrăm în special asupra expresiei plastice a home-ului, *asupra locuinţei şi a încăperilor ei, iar inginerilor trebuie să le lăsăm grija tehnicii de* 103 *construcţie.*

Personal nu văd, în prezent, posibilitatea de a ajunge la o expresie plastică perfectă, ţinînd seama de organismul a ceea ce vrem să construim şi preocupîndu-ne numai de utilitatea sa. Pentru un astfel de scop intuiţia noastră, supraîncărcată încă de trecut, nu-mi pare suficient de dezvoltată.
Concepţia plastică pură este întotdeauna în acord cu exigenţele practice, atît unele cît şi celelalte nefiind decît o problemă de echilibru.

Legile neoplasticismului

1. *Mijlocul plastic trebuie să fie planul sau prisma dreptunghiulară în culori primare (roşu, albastru, galben), şi în non-culoare (alb, negru şi gri). În arhitectură, spaţiul vid contează ca non-culoare, materia poate conta drept culoare.*
2. *Echivalenţa mijloacelor plastice este absolut necesară. Diferind în privinţa dimensiunilor şi culorii, ele vor avea totuşi aceeaşi valoare. Echilibrul indică în general o suprafaţă mare de non-culoare şi o suprafaţă mai degrabă mică de culoare ori de materie.*
3. *Dualitatea de opoziţie în mijlocul plastic este la fel de necesară în compoziţie.*
4. *Echilibrul constant este obţinut prin raportul de poziţie şi exprimat prin linia dreaptă (limită a mijloacelor plastice) în opoziţia ei principală.*
5. *Echilibrul ce neutralizează şi anihilează mijloacele plastice se obţine prin mijlocirea proporţiilor în care sînt situate şi care generează ritmul viu.*

Iată cinci legi neoplastice ce determină mijlocul plastic pur şi folosirea lui...
...Nu putem nega expresia naturalistă şi frivolă a liniei piezişe. În plus, această expresie dezechilibrată nu poate fi anihilată de poziţia contrariantâ a unei alte linii. Deşi aceasta produce totuşi o impresie de stabilitate, expresia plastică rămîne aceea a mişcării exterioare, deci a apariţiei naturale.
Dimpotrivă, expresia plastică a liniilor verticale şi orizontale în raporturile lor dreptunghiulare este aceea a forţei şi a tihnei interioare. în timp ce, în «apariţia» unei cruci (deci unificări) aceste linii exprimă din nou – deşi în mod abstract – o formă în compoziţia neoplastică,

aceste linii sînt în opoziţie reală, ceea ce anihilează orice formă...

Denaturalizarea

Denaturalizarea fiind unul din punctele esenţiale ale progresului uman, ea este prin urmare de absolut primă importanţă în arta neoplasticâ...

.. .A denaturaliza înseamnă a abstrage. Prin abstractizare obţinem expresia pur abstractă. A denaturaliza înseamnă a aprofunda. Denaturalizarea se face conştient şi inconştient. 0 dovadă pentru modalitatea din urmă o găsim în progresele modei; nu vedem, într-adevăr, cum formele hainelor nu numai că se purifică, ci capătă o formă opusă formei naturale?

Iar machiajul nu dovedeşte şi el însuşi dezgustul pe care-l avem pentru aspectul cărnii naturale? în arhitectură materia se denaturalizează în diverse moduri şi tehnica nu şi-a spus încă în această privinţă ultimul cuvînt. Materiei ar trebui să i se ia rugozitatea, aparenţa rustică (tip de materie naturală). Deci:

1. *Suprafaţa materiei va fi netedă şi strălucitoare, ceea ce diminuează de altfel greutatea materiei.*

Sîntem aici în prezenţa unuia din exemplele ce ne arată acordul artei neoplasticiste cu igiena, care cere şi ea suprafeţe netede, uşor de curăţat.

2. *Ciiloarea naturală a materiei trebuie să dispară şi ea şi anume, în măsură în care va fi cu putinţă, sub un strat de culoare pură sau de non-culoare.*
3. *Nu numai materia ca mijloc plastic (element constructiv) va fi denaturalizată, ci şi compoziţia arhitecturală. Structura naturală va fi desfiinţată printr-o opoziţie neutralizantă şi anihilantă.*

Iar omul? Nimic în sine, el va fi doar o parte a întregului; pierzîndu-şi astfel vanitatea meschinei şi micii sale individualităţi, el va fi fericit în acest Eden pe care singur l-a creat!

PIET MONDRIAN (*Locuinţa, strada, cetatea.* Paris 1926. în: « Art d'aujourd'hui », decembrie 1949)

Elementarism *(Elementele noii picturi.)*

Care este minunea (principalul) pentru pictorul din 105 *zilele noastre?*

Să se simtă «culoare», să fie culoare. Fără aceasta, opera ar rămîne acromatică, deşi pestriţă.

A fi pictor înseamnă a fi albul, roşul, galbenul, negrul. Nu e destul ca pictorul de azi să gîndească în culoare: trebuie ca el

să fie culoare, să mănînce culoare, să se facă tablou. Iată esenţialul.
A te simţi culoare înseamnă: a purta în tine însuţi toate gamele de culori, nu ca pe o comoară, ci ca pe o cruce. Din punctul de vedere al «formei» *un singur element este suficient, de pildă pătratul. Pătratul e un element stabil, ce trebuie aritmetizat pentru a fi animat. Linia este funcţională, ea separă şi leagă în acelaşi* timp... *Ea dă forţă operei, iar ochiului spectatorului îi dă direcţie.*
« *Compoziţia* » *nu mai e superioară în pictură. Compoziţia era* o « *tranziţie* » *spre o formă universală: forma*-spirit. *Adevărata operă de artă e făcută numai de cei care n*-au ezitat *să-şi distrugă impresiile optice. Opera completă şi definitivă se creează în afara personalităţii noastre.*
Nu trebuie să ezităm să ne suprimăm personalitatea, universul e deasupra ei. Spontaneitatea n-a creat niciodată *o operă cu Valoare culturală şi solidă.*
... Cea mai bună manoperă este aceea care nu dezvăluie mîna omului. Această perfecţiune depinde de mediul nostru, de curăţenia absolută, de lumina stabilă şi de atmosfera limpede etc. Aceste calităţi ale mediului înconjurător devin calităţi ale operei. Atelierul artistului va fi ca un clopot de sticlă sau ca un cristal gol. Pictorul trebuie să fie alb, adică lipsit de drame şi nepătat. Paleta trebuie să fie de sticlă, penelul pătrat şi dur fără cea mai mică urmă de praf, pur ca un instrument chirurgical.
Desigur, putem învăţa multe dintr-un laborator medical. *Atelierele de artişti nu arată oare de obicei ca nişte cuşti de maimuţe bolnave? Atelierul pictorului modem trebuie să aibă atmosfera de munte la 3 000 de metri altitudine; zăpadă eternă pe piscuri. Frigul omoară microbii.*

THEO VAN DOESBURG («De Stijl», numărul din ianuarie 1932, consacrat lui Van Doesburg. Reluat în *Abstracfie-Creatie. Artă nefigura- tioă,* Ed – Les Tendances nouvelles, 1932) .

Analiza concluziilor.
Prima concluzie: de ce linia dreaptă se pretează mai puţin la imitaţie decît linia curbă?
Nu numai pentru că există o singură dreaptă şi numai una, în timp ce *curbe sînt o mulţime, dar şi deoarece curba poate fi regăsită în toate imitaţiile: de natură, de fizică, de mecanică, de dinamică etc.*
A doua concluzie: de ce planul dreptunghiular oferă cele mai

multe posibilităţi de raporturi?
Pentru că putem stabili întotdeauna cu foarte mare aproximaţie raportul între planurile dreptunghiulare, în timp ce planurile curbe, chiar dacă putem determina valoarea numerică a raporturilor, nu ne permit să stabilim raporturi reciproce între vidurile exterioare curbelor. O pictură, o pînză, nu este curbă (bombată) şi, prin urmare, curba este incoerentă în acest plan, cîtă vreme planul reprezintă în întregimea lui un ansamblu de unitate.
.. .A treia concluzie: de ce poziţia orizontală şi verticală e cea mai constructivă poziţie?
Pentru că linia şi planurile curbe, suprapunîndu-se, se întretaie şi se distrug, creînd astfel o imitaţie dinamică. *Raportul dintre curbe e astfel pus în inferioritate şi nu mai poate ajunge la maximum.*

G E O R G E S V A N T O N G E R L O O *(ibid.,* 1932)

Baza artei abstracte, adevărata ei bază, fiind ştiinţa artei plastice, orice alt element în afară de elementul abstract plastic nu-şi poate găsi locul în ea. Elementele din natură, ale unei maşini sau ale unei creaţii tehnice, reprezintă erori de discernămînt atunci cînd figurează într-o operă numită abstractă, fără să aibă o valoare plastică.
(îbid., 1933)

XXX. VORTICISMUL

A r fi nedrept să nu observăm că violenţa subversivă *** manifestată în Europa de cubism, expresionism, futurism, suprematism a avut o manifestare corespunzătoare în Anglia. Poate că aceasta pare conturată mai puţin ca o reacţie negativă decît aceste şcoli şi ar trebui considerată mai ales ca o reacţie negativă, o reacţie faţă de flegma academică a unei societăţi prea puţin dornice de expresie

plastică şi de atitudini scandaloase. Această tresărire bruscă a fost realizată de un singur artist, Wyndham Lewis – « personalitatea cea mai fascinantă a timpului nostru » a spus T.S.Eliot,

— şi a izbucnit o dată cu publicarea la sfîrşitul războiului din 1914 a două mari numere ale publicaţiei « Blast», « revistă a Marelui Voetex englez». Vorti- cismul pe care-l anunţa această revistă în mod furtunos, echivalent al cuvîntului *Sturm* la germani, era un ecou al civilizaţiei moderne necesitînd o estetică potrivită, dar declarîndu-se în opoziţie faţă de futurism şi de concepţia dinamică şi lirică a maşinismului acestuia.

Mai tîrziu vorticismul admite integrarea maşinismului în expresia plastică, dat sub formă statică. De fapt mişcarea este destul de confuză şi numai agitaţia pe care o reprezintă e demnă de reţinut. Această nelinişte marca oboseala reprezentărilor lumii exterioare implicată în mişcările dm trecutul apropiat, inclusiv futurismul, şi aspira să doteze Anglia cu un limbaj artistic cu adevărat revoluţionar şi modern Vorticismul a reunit în orbita sa personalităţi destul de diverse: în primul rînd pe propulsorul său Wyndham Lewis, care, după ce a făcut războiul în Franţa şi a scris romane şi texte polemice, şi-a continuat opera 108

de pictor, a făcut numeroase călătorii şi în cele din urmă a orbit; apoi sculptorul francez Henri Gaudier-Brzeska (1891 — 1915), mort în război, tînăr artist plin de resentimente, inventiv, pe nedrept uitat în Franţa, însă de care englezii fac mare caz; celebrul poet american Ezra Pound, şi sculptorul Jacob Epstein, artist nervos, sensibil, senzitiv, universal recunoscut astăzi, şi fără îndoială unul din cei mai străluciţi portretişti din vremea noastră. Putem trage concluzia că în vorticism nu există nici o coerenţă doctrinală: nu e mai puţin adevărat însă că vorticismul a avut un efect fericit asupra vieţii artistice engleze, deschizînd larg ferestrele. Această încercare salutară ne permite să includem Anglia în orchestra revoluţiilor estetice ale veacului. Se ştie că azi există o avangardă engleză, o şcoală engleză modernă, ce-şi joacă rolul în arta europeană, cu pictori de calitatea lui Paul Nash (1889—1946), Stanley Spencer, Ben Nicholson, Ivon Hitchens, Edward Burra, Robert Colquhoun, John Piper, Robert Mac Bryde, Francis Bacon, Hayter, deopotrivă excelent gravor, William Scott şi mulţi alţii, precum şi foarte originalul Graham Sutherland, mesager al unui univers sfîşiat şi tragic. Fără îndoială, arta engleză

foloseşte în prezent un limbaj plastic. Această e o victorie considerabilă, deoarece problema ei era de a depăşi 'o anumită zonă literară, în care adeseori a rămas captivă şi pe care o domină umbra formidabilă a lui Blake şi acelea, mai palide dar nu mai puţin echivoce, ce rătăcesc în imagistica prerafaeliţilor. Există, desigur, dedesubturi psihice şi poetice în creaţiile engleze moderne, dar ele nu pot fi trecute cu vederea ci, dimpotrivă, trebuie să fie considerate valabile pentru că, lipsite de sofisticări şi estetism, avînd o vigoare naturală şi imediată, ele se realizează în forme autentice. Demonii, de pildă, ce contorsionează sculptura lui Chadwick sau burleştile forţe elementare ce străbat sculptura lui Armitage. Sentimentul plenar, uman, de asemenea, ce inspiră opera lui Henry Moore, puternic creator de forme şi unul din marii înnoitori ai artei sculpturii. Personajele lui Moore şi grupurile sale monumentale sînt marcate de un caracter profund religios uman. Această iniţiere în ceea ce e sacru în 109 prezenţa şi gesturile omului ne este relevată deopotrivă de emoţionanta operă grafică a lui Moore, realizată în adăposturile Londrei în timpul nopţilor stoice ale *Blitz-ului.*

VORTICISMUL

Influenţa maşinismului

Vortexul este punctul de maximă energie. El reprezintă în mecanică eficacitatea cea mai mare. Fiecare concepţie fiecare emoţie se prezintă conştiinţei vii sub forma ei primară.

W Y N D H A M L E W I S (« Blast». numărul, 1, iunie 1914)

Duritatea, frigul, mecanicul şi staticul... sînt calităţile faţă de care vorticismul manifestă o afinitate deosebită. Vorticismul acceptă lumea maşinii.

W. L E W I S *(Ibid).*

Vorticismul vedea maşina din afară. Nu observa maşina în mod impresionist; nu căuta s-o reprezinte în mişcarea ei violentă. Nu sentimentaliza maşina, cum făceau italienii o lua ca pe un lucru natural. Era un credo stoic, nu o evaziune.

W . L E W I S *(Wyndham Letois artistul*, Londra, Laindlaw and Laidlaw, 1938)

Anglia este în prezent ţara cel mai bine situată pentru apariţia unei mari arte.

W. L E W I S («Blast *. iunie 1914)

XXXI. ARTA ÎN STATELE UNITE

T uptele europene legate de arta modernă au avut repercusiuni în noul continent. Cunoscători îndrăzneţi şi avizaţi au luat parte la aceste lupte, Gertrude Stein şi fraţii ei, Katherine Dreier, familia Guggenheim, Walter Pach, şi minunate antologii de pictură contemporană au putut fi selecţionate datorită gustului şi riscului asumat de aceşti pionieri prin alegerea lor. Marile colecţii şi muzee ale Statelor Unite sînt instituţii admirabil organizate, dotate cu un echipament perfecţionat şi care îşi au locul în viaţa americană. Ele sînt nuclee de cercetare şi în acelaşi timp de răspîndire şi de învăţămînt. Publicaţiile lor stau mărturie a unei ştiinţe, a unei documentări şi a unui simţ critic demne de cele mai călduroase elogii. Fără îndoială, marile averi ale capitalismului ascendent au contribuit la această operă culturală, ce dispune de o putere şi de o publicitate pe care, deşi le invidiem, ne face plăcere să le considerăm disproporţionate faţă de nivelul intelectual mijlociu al maselor de americani şi faţă de interesul lor imediat, deoarece sîntem obişnuiţi, în vechea noastră lume, de-a lungul secolelor ce au tins spre civilizaţie, să măsurăm mai exact, dacă nu mai parcimonios, distribuirea bunurilor culturale... Aceste fapte sînt incomparabile de la un continent la celălalt: nu evoluează în acelaşi ritm, nu se realizează în acelaşi climat şi în aceleaşi raporturi. E de admirat faptul că, în condiţiile în care se află în prezent, cu creşterea, mijloacele şi energia sa vitală, cu voinţa sa de prestigiu dar şi cu problemele şi neliniştile ei proprii, America 111 reuneşte în domeniul artei asemenea acumulări de

bogăţii, le pune în valoare într-un mod atît de savant şi de

util, răspîndind cu succes gustul şi cunoaşterea, în sfîrşit, arătîndu-se capabilă, alături de celelalte activităţi ale sale, să creeze o viaţă artistică extrem de animată, cu muzeele, expoziţiile, galeriile, publicaţiile, grupurile de artişti, negoţurile şi modele ei.
O primă luptă s-a dat la începutul secolului, în 1908, cu prilejul expoziţiei celor Opt, numită în derîdere *Ashcan Group* (« Ladă de gunoi»), şi care numără în rîndurile ei pe pictorul Prendergast. Această manifestare aprinde focul scandalurilor artistice, prezentînd o pictură antiacademică, copios influenţată de impresionismul francez.
în 1913, *Armory Show* oferă pentru prima dată o panoramă generală a avangardei occidentale. Această expoziţie a avut un număr considerabil de vizitatori (250 000), atît la New York cît şi la Boston şi Chicago, unde a fost prezentată ulterior. *Armory Show* reunea eforturile colecţionarilor şi iniţiative particulare, ca a lui Stieglitz, al cărui prestigiu nu depăşea de loc limitele unui cerc de adevăraţi amatori. Pe de altă parte, această expoziţie introducea ideea unei arte viabile în afara oricărei noţiuni academice, prezentînd-o sub înfăţişarea unei aventuri la fel de excitante ca oricare alta, deopotrivă de periculoasă.
E de remarcat că primul artist european care şi-a încercat norocul în America este francezul Marcel Duchamp, care, sosit la New York cu prilejul expoziţiei *Armory Show*, avea să cheltuiască, timp de cîţiva ani, împreună cu Picabia şi Man Ray, comori de imaginaţie în materie de antipictură şi de antipoezie. Organizator, împreună cu Arthur Cravan, al primelor manifestări dadaiste, Duchamp avea să rămînă apoi una din personalităţile cu cea mai mare audienţă în lumea artistică americană.
Dadaismul pare nu totuşi să fi avut în America ecourile avute în Europa şi în special la Paris. Poate, după cum remarcă unii critici americani, optimismul şi spiritul întreprinzător din Statele Unite nu s-ar fi împăcat cu un negativism atît de total.
Totuşi, începînd din 1920, încep să se afirme alte curente: cel abstract, generat de colajele cubiste ale lui Stuart Davis, înclinaţia pentru temele industriale, 112
reprezentată de Charles Demuth, Niles Spencer, Joseph Stella.
Pictura figurativă întemeiată pe necesitatea mărturiei

sociale a fost şi rămîne încă foarte puternică în America. În 1930, şcoala numită *American Scene* îşi înscrie în program redescoperirea Americii provinciale şi pictori ca Ben Shahn sau Hopper devin purtătorii de cuvînt ai unei anume angoase sociale. Ei îmi par să marcheze o etapă extrem de importantă în formarea conştiinţei americane. E necesar într-adevăr ca pictorii unei şcoli abia născînde să înceapă a privi în jurul lor, asupra realităţilor familiare şi cotidiene. America pe care ne-o prezintă aceştia nu e de loc imaginea, cunoscută, epică şi grandioasă, a puterii ei industriale, a zgîrie-norilor şi gangsterilor: e America omului de pe [stradă, a copilului de pe stradă, a colţului de stradă. Ce s-ar putea cere mai mult unei şcoli naţionale decît să înceapă cu realismul, un realism modest, aplicat, asemănător unei confidenţe uşor ironice? în picturile lui Ben Shahn şi ale lui Hopper regăsim întrucîtva realitatea goală goluţă, cam sordidă, profund adevărată, a decorurilor din filmele lui Charlie Chaplin. înainte de a se lansa în marile speculaţii plastice, America trebuie să se definească. Ea se rosteşte de altfel şi în altele din filmele ei, cele mai violent critice, ca şi în acel act de acuzate al ei însăşi, de un umor minunat, pe care-l constituie desenele lui Steinberg.

Cazul lui Albright ar putea fi eventual alăturat acestei dorinţe generale de realism, deşi e totuşi sensibil diferit. Observaţiile făcute de el cu lupa, măririle nemiloase tind spre portretul psihologic, dar de expresie fantastică.

Paralel cu această artă de stigmatizare socială, un alt curent, venit din Europa centrală, din Germania şi din Rusia, acela pe care-l reprezintă în egală măsură Max Weber, ca şi Arthur Carles sau Hofmann, Gorky sau Hyman Bloom, prelungeşte cercetările şi descoperirile expresionismului, afirmîndu-se cu mare vigoare prin 1940. America era acum dispusă să accepte expresionismul, datorită faptului că-i plăceau operele lui Chagall, Kirchner, Soutine. Şi John Marin, cu acuarelele sale sprintene, poate fi considerat expresionist.

113 Imigrarea artiştilor străini alungaţi de venirea la putere a nazismului precipită această mişcare. Lyonel Feininger revine în America după ce se afirmase ca unul din pictorii cei mai remarcabili ai şcolii germane. Unul după altul, arhitecţii *Bauhaus*~ului, Gropius, Mies Van der Rohe, Breuer, vin şi se stabilesc în America. Moholy- Nagy implantează o dată cu

Neu)~Bauhaus~u din Chicago, disciplinele neoplasticiste. Calder, care îşi împărţise pînă acum timpul între Paris şi America, se stabileşte în apropiere de New York, unde sculptura sa aeriană cunoaşte un mare succes. Din Franţa ocupată vor sosi curînd Lipchitz şi Zadkine, pentru a da un impuls nou sculpturii americane. Căci, o dată cu al doilea război mondial, un adevărat nucleu artistic internaţional se stabileşte la New York. îi regăsim aici pe André Breton, Tanguy, Max Ernst, Seligmann, Matta, Masson, Hélion; îi întîlnim tot aici pe Mondrian, Dali, Fernand Léger şi Paul Rosenberg. Ozenfant era stabilit în America de mai mulţi ani. Marii animatori ai vieţii, artistice se aflau în America. în 1942 putea fi văzuă expoziţia suprarealistă organizată de Duchamp şi Breton; în 1943 era prezentată expoziţia Pollock, la Peggy Guggenheim; în 1944, expoziţia Tobey *(Picturi albe).* în 1945 îşi face loc Pollock, Baziotes, Motherwell, precum şi Diller şi Glarner.

Critica începe să recunoască din acest moment existenţa unei picturi tipic americane. Această impresie se va întări în anii următori o dată cu apariţia Şcolii de la Pacific, despre care vom vorbi mai departe. în 1948 Rothko face o expoziţie a lucrărilor sale în care este remarcat pentru prima dată modalitatea de a trata pînza în largi fîşii colorate; Still preia direcţia Şcolii de arte frumoase din San Francisco şi va face din acest oraş, prin ambianţa pe care a reuşit s-o creeze, un adevărat centru de expansiune putînd pune în umbră New York-ul.

Gravura şi desenul sînt cultivate în mod deosebit de către artiştii americani. Sculptura americană nu e mai puţin interesantă şi la locul potrivit vom vorbi de inovaţiile aduse de americani în această artă prin Calder, Roszak, Lippold (folosirea metalului şi a sudurii, primatul acordat vidului şi spaţiului). Dar şi cioplitul tradiţional le-a permis unor puternici artişti să se realizeze, printre ei numărîndu-se Nadei-man, Lachaîse, Zorach. Fiecare în felul său, aceşti sculptori au simţul ritmurilor şi al maselor şi se exprimă cu o forţă aspră şi amplă, întru totul tipică.

Fără să anticipăm ceea ce avem de spus despre semnificaţia artei abstracte în America, ne putem rezuma să relevăm aici, ca pe o notă dominantă a tinerei şcoli americane, un expresionism, mai bine zis un romantism, un romantism esenţial şi necesar, cu riscurile şi angoasele pe care le implică romantismul, dar şi forţa ingenuă a acestuia, acordată cu puterile naturii şi cu speranţele

frăţeşti ale unei colectivităţi abia născînde. Un nume se impune, ajungînd să patroneze toată această mişcare spirituală alături de figura bătrî- nului arhitect Wright: numele lui Walt Whitman.

ARTA AMERICANĂ CONTEMPORANĂ

1908 Expoziţia Grupului celorOpt, «Ashcan Group» la galeria William Macbeth din New York (printre care se numără Prendergast).
în acelaşi an are loc expoziţia desenelor şi litografiilor lui Matisse la galeria « 291 », condusă de Alfred Stieglitz.
1909 Expoziţie Max Weber la galeria Haas (New York).
1910 Stieglitz expune pe John Marin şi Arthur Dove, pe Hartley şi Arthur Carles.
1911 O nouă expoziţie Weber la Stieglitz.
1913 Expoziţia cunoscută sub numele *Armory Show* ce face cunoscute în America mişcările moderne, cu excepţia futurismului: neoimpresionismul, fauvismul, cubismul, expresionismul german.
în aceeaşi perioadă Feininger şi Hartley expun împreună cu grupul *Blaue Reiter,* la Berlin.
MacDonald Wright şi Morgan Russel deschid la München o expoziţie numită « Sincronistă».
Marcel Duchamp şi Picabia sosesc în Statele Unite; Picabia expune la Stieglitz.
1914—1915 Primele manifestări dadaiste la New York. O grupare dadaistă e întemeiată în 1915 de Marcel Duchamp, 115 Picabia, Man Ray, Arthur Cravan.
1916 La New York are loc o expoziţie sincronistă a lui MacDonald Wright şi Morgan Russel.
1920 Pictura se împarte între temele industriale ale lui Charles Demuth şi Niles Spencer şi tendinţa abstractă post- cubistă reprezentată de Stuart Davis.
1927 La Chicago are loc expoziţia lui Ivan le Lorraine Albright.
1930 Se conturează trei tendinţe: aceea a unui expresionism pur, inspirat de Soutine reprezentată de Arthur Carles sau Gorky; aceea inspirată de redescoperirea Americii (şcoala *American Scene);* expresionismul social, pe care-l vor dezvolta Ben Shahn şi Hopper.

1936 Ia naştere *Society of American Abstract Art.*

1940 Cel de-al doilea război mondial provoacă afluenţa pictorilor şi animatorilor vieţii artistice din Europa: Breton, Léger, Ernst, Dali, Tanguy, Masson, Mondrian, Matta, Paul Rosenberg etc.

1942 Expoziţie suprarealistă organizată de Duchamp şi Breton.

1943 Expoziţie Pollock organizată de Peggy Guggenheim.

1944 Expoziţie Tobey la galeria Willard (picturi albe).
Expoziţie Motherwell.

1946 Gabo soseşte în Statele Unite.

1948 Still este numit profesor la Şcoala de arte frumoase din San Francisco.
La New York are loc prima expoziţie a lui De Kooning şi prima expoziţie a lui Rothko.
Moare Gorky.

1950—1951 Expoziţii ale lui Kline la New York.

1957 Crearea unui Institut internaţional de artă contemporană la Chicago.

BIOGRAFII

ALBERS (Josef)

Născut în Germania în 1888. învaţă la Berlin şi la Mun~ chen. Profesor la Bauhaus *pînă în 1933. Profesor la Universitatea Yale din Statele Unite.*

ALBRIGHT (Ivan le Lorraine)

Născut la Chicago în 1897. Studiază arhitectura în 1915—1916. Studii artistice în Franţa (la Nantes), în 1918-1919. Prima expoziţie care se bucură de succes are loc în la Chicago în 1927. Trăieşte la Chicago.

BAZIOTES (William)

Născut la Pittsburgh (Pennsylvania) în 1912.

BLOOM (Hyman)

Născut în 1913 în Letonia si stabilit în Statele Unite în 1920.

BOLOTOVSKY (Ilya)

Născut la Petersburg, în Rusia, *în 1907. Se stabileşte foarte de tînăr în Statele Unite. Co-fondator al Asociaţiei artiştilor abstracţi americani în 1936. Profesor la universitatea din*

Wyoming.

CALDER (Alexander)

Vezi capitolul XXXIX: Noua sculptură.

DAVID (Stuart)

Născut Ja Philadelphia în 1894. Călătoreşte la Paris în 1928—1929. Locuieşte la New York,.

DE KOONING (Willem)

Născut în 1904 la Rotterdamy Olanda. Contacte cu şcoala expresionistă flamandă. Se stabileşte în Statele Unite în 1926. În 1934 realizează primele sale picturi abstracte. Prima expoziţie personală a tablourilor sale figurative expresioniste are loc la New York în 1948. Trăieşte la New York-

DILLER (Burgoyne)

Născut în 1906 la New York- Studiază cu Hans Hof- mann. Este influenţat de De Stijl.

FEININGER (Lyonel)

Născut la New York în 1871, dintr-o familie germano-americană ce părăsise Germania după revoluţia de la '48. Se stabileşte în Germania în 1887. Tn 1912 expune pînze influenţate de cubism. Profesor la Bauhaus *din 1919 pînă în 1933. Se reîntoarce la New York în 1937.*

GLARNER (Fritz)

Născut la Zürich în 1899, îşi petrece copilăria la Neapole. Trăieşte în Franţa din 1922 pînă în 1933^ Abstract începînd din 1930 ; influenţat de De Stijl. *În 1936 se stabileşte la New York•*

GORKY (ArshileJ/Wostaning Adoyan zis/

Născut în Armenia în 1904. Pleacă îm America în 1920 Prin 1929—1930 este influenţat de Picasso. În timpul celui de-al doilea război mondial face cunoştinţă cu André Breton şi este influenţat de Matta, apoi de Miro. Ajunge la un stil foarte personal în 1944—1948, dată la care, atins de o boală incurabilă, se sinucide.

GOTTLIEB (Adolph)

Născut la New York în 1902. După cel de-al doilea război mondial inaugurează o pictură compartimentată, inspirată de pictografia indiană.

GRAVES (Morris)

Născut în 1910 la Fox Valley (Oregon). Din 1911 se stabileşte pe coasta Pacificului, nu departe de Seattle. Călătoreşte în Japonia în 1930, în Porto Rico în 1940. Influenţat de mistica Extremului Orient ; afinităţi cu Tobey. Laureat, împreună cu francezul Soulages, al premiului Windsor în 1957.

FRANCIS (Sam)

Născut în 1923 la San Mateo, California. Studiază filozofia şi medicina. Pictor abstract din 1947. Din 1950 trăieşte la Paris.

HIRSFIELD (Morris)

Născut în 1872 în Polonia. Se stabileşte în Statele Unite în 1890. Moare în 1946.

HOFMANN (Hans)

Născut în Germania în 1880. Studiază la München. *Trâieşte la Paris din 1904 pînă în 1914. Conduce o şcoală de pictură la* München *din 1915 pînă în 1932 cînd pleacă în America, unde este profesor la Universitatea Princeton începînd din 1935.*

HOPPER (Edward)

Născut în 1882 la Nyack (N.Y.). Studiază la Neu) York (1899—1900). Pînă în 1924 face ilustraţii. Trăieşte la Paris în perioada 1906—1907 şi în 1909. în 1910 călătoreşte în Franţa şi în Spania. Trăieşte la New York-

KANE (John)

Născut în 1860 în Scoţia. Soseşte în Statele Unite în 1880. Moare în 1934.

KIESLER (Frederick)

Născut la Viena în 1896. Lucrează cu Loos în 1910. Execută decoruri de teatru la Berlin în 1923 (împăratul Jones *de O'Neill). Membru al* De Stijl-u/ui *în 1923, perioadă în care trăieşte la Paris. în 1926 se instalează la New York- în 1934 devine director al amenajărilor scenice la Juillard School of Music. Din 1936 pînă în 1943 este profesor de arhitectură la Universitatea Columbia. în 1943 execută galeria în formă de tunel menită să adăpostească expoziţia* « Arta secolului nostru ». *Execută planurile pentru* « *Holul superstiţiilor* » *la Expoziţia suprarealismului de la Galeria Maeght din Paris în 1947. Trăieşte la New York-*

KLINE (Franz)

Născut în 1910 la Wilkes-Barre (Pennsylvania). Prima sa expoziţie are loc la New York în 1950.

LASSAW (Ibram)

Născut în 1913 în Egipt din părinţi ruşi. Soseşte în Statele Unite în 1921, unde desfăşoară o activitate de sculptor.

LIPPOLD (Richard)

Născut în 1915 la Milwaukee (Wisconsin). Sculptor.

MANA RAY

Născut la Philadelphia în 1890. Prima sa expoziţie are 119 *loc la New York în 1912. în 1915 creează împreună cu Picabia şi Marcel Duchamp grupul dadaist din Neu) York- în 1921 se află la Paris unde, în 1924, se alătură grupului suprarealist. Face fotografiile pentru* Baletul mecanic *al lui Fernand Léger. Este realizatorul mai multor filme abstracte. Creează obiecte, picturi şi desene. E foarte cunoscut pentru fotografiile şi montajele sale fotografice. Trăieşte în America şi în Franţa.*

MARIN (John)

Născut la Rutherford (Neu) Jersey) în 1870. Lungi popasuri la Paris între 1908 şi 1911. Moare în 1953.

MODEL (Evza)

Născut în 1900 în Siberia. După o lungă şedere la Paris se stabileşte în Statele Unite în 1938.

MOTHERWELL (Robert)

Născut la Aberdeen (Washington) în 1915. Studiază filozofia la Harvard şi arhitectura la Columbia (1937—1942). Lucrează în atelierul lui K. Seligmann şi în atelierul lui Hayter. Călătoreşte în Europa şi în Mexic. Prima sa expoziţie personală are loc la Neu) York în 1944. Trăieşte la New York-

NOGUCHI (Isamu)

Născut în 1904 la Los Angeles (California).

O'BRADY

Pictoriţă americană născută la Chicago; trăieşte de multă vreme în Franţa. Autodidactă, ea a început să picteze în urma unei boli. Arta ei o situează printre « naivii » contemporani.

POLLOCK (Jackson)

Născut la Cody (Wyoming) în 1912. Primele sale picturi abstracte datează din 1940. Prima expoziţie are loc în 1943 la Peggy Guggenheim. Trăieşte în apropiere de New York, la Long Island. Moare în 1956. Este unul din maeştrii tinerei picturi abstracte americane.

RICHTER (Hans)

Născut la Berlin în 1888. Expune pînze cubiste în 1913. Participă la Zürich la crearea dadaismului, apoi la Berlin. 120
În 1921 realizează un film abstract: Rythmus. *Trăieşte la Neu) York, unde este profesor de tehnică cinematografică la « City College ».*

ROSZAK (Theodore)

Născut la Poznan (Polonia) în 1907. Se află în America din 1909. Sculptura sa e influenţată de expresionism.

ROTHKO (Mark)

Născut la Dvinsk (Rusia), se stabileşte în America în 1913. În 1921 este numit profesor la Universitatea Yale. Primele sale picturi abstracte datează din 1945. Face cunoscută noua sa manieră în anul 1948.

RUSSEL (Morgan)

Născut la Neu) York în 1886. în 1906 călătoreşte în Franţa. Influenţat de Delaunay, creează Sincronismul împreună cu Mac Donald Wright (München 1913). În 1946 se întoarce în America, unde moare în 1952.

SHAHN (Ben)

Născut în 1898 la Kovno (Rusia), s-a stabilit în America din 1906. Pictor expresionist orientat spre critica socială. Ben Shahn a murit în 1969.

SMITH (David)

Născut la Decatur (Indiana) în 1906. Sculptor. **STEINBERG**

(Saul)

Născut în România în 1914. Studii de arhitectură în Italia. în Statele Unite unde trăieşte din perioada războiului, a obţinut o largă audienţă mai ales datorită desenelor sale din «Neu) Yorker». Expoziţia personală la Muzeul de artă modernă din New York în 1946; în 1954 expune la galeria Maeght din Paris.

STILL (Clyfford)

Născut în 1904 la Grandin (Dakota de Nord), profesor la

Şcoala de arte frumoase din San Francisco (1948). Exercită o influenţă asupra şcolii de la Pacific.

TANNING (Dorothea)

Născută într-un oraş din Middle-West. După studii la Knox College, se îndreaptă spre pictură şi călătoreşte de-a lungul Statelor Unite. Se stabileşte pentru cîtva timp în munţii Arizonei. în 1946 se căsătoreşte cu pictorul Max Emst. Locuieşte împreună cu el în Franţa, în Touraine. în 1954 expune la galeria Furstenberg din Paris şi în 1959 la galeria E.Loch din Paris. Suprarealism de tendinţă abstractă.

TOBEY (Mark)

Născut la Centerville (Wisconsin) în 1890. în anii 1925—1926 călătoreşte în Europa,, în Mexic şi în China. Trăieşte la City pe coasta Pacificului. Lungi popasuri în Anglia, din 1931 pînâ în 1938. în 1934 călătoreşte în China şi în Japonia. în 1944 are loc la Neu) York expoziţia picturilor sale «albe» (White Writing). în 1958 i se organizează o expoziţie retrospectivă la cea de-a XXIX-a Bienală de la Veneţia. Este unul din maeştrii Şcolii de la Pacific.

TOMLIN (Bradley Walker)

Născut la Syracusa (New York) în 1899. Suferă influenţa cubismului şi a Extremului Orient. Abstract din 1946. Moare în 1953.

WEBER (Max)

Născut în 1881 la Bialistok (Rusia), trăieşte în America din 1891. Numeroase popasuri în Franţa şi în Europa înainte de primul război mondial.

WRIGHT (MacDonald Stanton)

Născut la Charlottesville (Virginia), în 1890. Din 1907 pînâ în 1916 trăieşte în Franţa ; apoi în California.

O CREDINŢĂ NOUĂ?

Azi pictorii moderni nu cred aproape în nimic (bravo)__ *E absolut firesc ca necrezînd în nimic s-ajungem să nu mai pictăm aproape nimic. Este cazul întregii picturi modeme, inclusiv pictura abstractă, estetizantă, academică şi singura excepţie o constituie un grup de pictori ai şcolii din New York care, din lipsă de tradiţie şi printr-un fel de paroxism instinctiv, se apropie de o nouă*

credinţă pre-mistică ce se va declanşa de îndată ce lumea va căpăta conştiinţa ultimelor progrese ale ştiinţei nucleare.

SALVADOR DALI (Conferinţă rostită la 17 decembrie 1955 la Sorbona şi înregistrată pe bandă de magnetofon. – Publicată pentru prima dată în «La Vie medicale», decembrie ' 1956, sub titlul: *Artă şi psihopatologie)* *\LL*

XXXII. ŞCOALA BELGIANĂ

părţile ce compun Belgia, provinciile Flandrei şi * Valoniei, au ilustrat îndeajuns istoria civilizaţiei europene pentru ca să ne fi putut aştepta să asistăm la înflorirea artelor în Belgia de la închegarea ei naţională şi pînă în prezent. Realitatea nu putea înşela aşteptările, dar în Franţa cunoaştem prea puţin această realitate. Belgia este pentru francezi nu numai dintre vecini ci dintre toate ţările, ţara cea mai apropiată. Totuşi, dezvoltarea picturii moderne a avut loc în această ţară fără ca francezii s-o înţeleagă şi s-o urmărească în măsura în care ar fi meritat. Au existat desigur anumite schimburi în unele momente; în orice caz, mişcările artistice franceze au fost întotdeauna

?rimite de elita belgiană cu cea mai mare fervoare, n schimb, fenomenul picturii belgiene în realitatea şi în ansamblul său nu ocupă în cunoaşterea artistică din Franţa locul ce i s-ar cuveni. Aceasta se datorează faptului că dacă în cursul acestui fenomen putem releva cîteva corespondenţe cu mişcările şi revoluţiile artistice franceze, rămîn totuşi domenii ale artei belgiene care ne scapă şi care sînt specific belgiene. Majoritatea marilor artişti belgieni şi-au realizat opera în ţara lor, unde îşi aveau rădăcinile, şi nu în legătură cu Şcoala din Paris. Adeseori

arta acestora, datorită caracterului ei flamand, ţine de expresionism şi pentru francezi rămîne întrucîtva ciudată.

0 primă corespondenţă între dezvoltarea picturii belgiene şi a picturii franceze se semnalează o dată cu călătoria lui Courbet la Anvers în 1861 şi cu dobîn- direa conştiinţei că pictura belgiană e o pictură natu- 123 ralistă. Pictura belgiană se identifică în tablourile rusti- ce ale lui Stobbaerts şi, întru totul locală, municipală şi casnică, cu acel intimism vermeerian nespus de romantic şi de poetic al lui De Braekelaer. Dar abia în 1880 va începe efervescenţa şi renaşterea spirituală belgiană. Şi aceasta se va face în relaţie din ce în ce mai strînsă cu activitatea spirituală franceză. Apar reviste, se constituie grupuri, *Tînâra Belgie, Cercul celor XX, Libera estetică,* apar amatori neobosiţi, printre care colecţionarul Octave Maus, apoi criticii André De Ridder şi P.G. Van Hecke. Bruxelles îi descoperă pe impresionişti, precum şi pe Van Gogh, Bonnard şi Vuillard. Théo Van Rysselberghe (1862—1926) continuă în Belgia opera pointiliştilor. în acelaşi timp, pe plan literar, se produce un mare eveniment: simbolismul. Trebuie să spunem că, deşi născut din mari precursori francezi, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, simbolismul nu e numai un eveniment francez, ci deopotrivă belgian. A existat în acest moment simbioza cea mai strînsă între inovaţiile picturii franceze şi sentimentalitatea flamandă, gustul flamand pentru visare şi mister şi nu ştiu ce libertate şi ce noi subtilităţi pe care mari poeţi de origine flamandă, un Maeterlinck sau un Elskamp, le aduceau limbii franceze, făcînd-o să exprime o muzică deosebită, în timp ce impresionsimul degenerează în Belgia în provincialisme şi într-un fel de vulgarizare facilă, apar pictori originali, cu adevărat originali, ocupînd un loc de prim ordin în istoria picturii belgiene, atît de densă, de continuă, de bogată, şi care merită un studiu cu mult mai aprofundat decît îi putem consacra aici. Vom reţine doar cîteva nume: Jakob Smits (1855— 1928), pictor de o mare melancolie în savantele sale elaborări de materie colorată, în opoziţiile sale de culori întunecate şi livide. Evenepoel (1872—1899) care a trăit în Franţa, lucrînd în atelierul lui Gustave Moreau la începutul unui început de tinereţe din scurta existenţă ce-i fusese dată; restul vieţii sale a trăit în Algeria. în sfîrşit, Rik Wouters (1882—1916), a cărui carieră a fost ceva mai lungă, dar şi ea prematur curmată. în privinţa ultimilor doi pictori sîntem îndemnaţi să căutăm referinţe la pictura franceză. Evenepoel era inspirat de Manet. Dar în unele din pînzele sale se

remarcă folosirea petei colorate, o vivacitate

optică şi o senzualitate a materiei care îl situează în pas cu toată revoluţia de luminare a paletei care în Franţa a fost opera impresioniştilor. La Rik Wouters remarcăm aceeaşi inovaţie, de data aceasta în plină sinceritate şi într-un fel de explozie: gîndul ne duce la Renoir sau la alţi artişti şi mai apropiaţi de el, Bonnard şi fauviştii. Aceste analogii nu servesc însă decît la o descriere în termeni sumari. în realitate, asistăm la istoria şi evoluţia unei şcoli aparte, şcoala belgiană, şi acest lucru e destul de grăitor. în această şcoală, Wouters apare ca un mare artist, cu izbucnirile sale de lumină, în acelaşi timp violente şi juste, cu plenitudinea compoziţiilor, savoarea şi siguranţa coloritului, cu lumea lui' de femei şi de flori, cu toată calitatea deosebită a bucuriei lui creatoare. Această bucurie o regăsim în sculpturile sale, a căror mişcare este irezistibilă. Căci e şi sculptor, la fel de bun sculptor ca şi pictor, adevărat sculptor şi adevărat pictor. E un creator complet, îmbătat de viaţa învolburată şi însorită.

Cea mai ilustră figură a şcolii belgiene este James Ensor (1860—1949). Deşi cariera lui a fost lungă, trebuie să ne întrerupem studiul la jumătatea ei. Din acest moment s-a produs un fel de depersonalizare, izvorul a secat. Dar pînă atunci opera îi este destul de strălucitoare pentru a reprezenta în modul cel mai glorios toată şcoala belgiană şi pentru a face din Ensor unul din maeştrii picturii modeme europene, al expresionismului european. Nu pentru că ar fi cooperat la vreo mişcare sau alta. E un singuratic, care nu-şi găseşte izvoarele decît în geniul personal intim, ce scapă clasificărilor. Dar trebuie să ţinem seama în cel mai înalt grad de opera sa, în cadrul schiţei generale a semnificaţiilor şi ecourilor picturii europene a epocii noastre. Iar atunci, nevoiţi în ultimă instanţă să ne rezumăm la o clasificare, va trebui să-l considerăm pe Ensor drept un expresionist.

James Ensor a intrat în legendă. încă din timpul vieţii era menit să intre în legendă, şi cei care l-au cunoscut nu se îndoiau de loc de acest lucru. E imposibil să te apropii de anumiţi oameni fără să ai imediat sentimentul unei excentricităţi privilegiate, absolute 125 şi care se extinde asupra întregului mediu în care

evoluează, continuînd să-i însoţească în memorie ca

armele, emblemele, obiectele familiare sau simbolice din vechile morminte. Astfel, în amintirea prietenilor lui, Ensor va rămîne permanent aşa cum l-au văzut în atelierul din Ostende, situat deasupra magazinului de scoici al părintelui său, înconjurat de fetişuri, amestecat în mulţimea ce populează tabloul *Intrarea lui Cristos în Bruxelles*, ori cîntînd la armonică, dansînd baletul compoziţiilor sale şi mai ales vorbind jargonul savuros, caraghios şi poetic care era numai al lui şi care se revărsa în scrierile sale mai mult decît în vorbire, ca un nesecat izvor de spontaneitate.
Acest jargon era într-adevăr numai al lui şi reprezenta el singur o manifestare esenţială a originalităţii sale care prin aceasta era specific flamandă. în Flandra, în Flandra populară întîlnim mai ales această formă de fantezie ce se exprimă prin verb; printr-o impertinentă independenţă faţă de convenţiile de limbaj şi printr-o irezistibilă nevoie de a-l supune la proliferări neaşteptate. Aceasta e vitalitatea exuberantă a Flandrei, capricioasă, fantastă, bosch-iană, plină de vervă şi de poftă de viaţă. Şi, aşa cum îşi inventa limbajul, acest flamand îşi inventa deopotrivă persoana şi arta.
Rămînem destul de surprinşi analizînd datele primelor opere ale lui Ensor, dîndu-ne astfel seama de toată hotărîrea de jieînvins, de spiritul extravagant al geniului său. Începînd din anul 1876, cînd se naşte impresionismul, el pictează marea, dunele, regiunea mării într-o notă întunecată şi dezolată, de un lirism cu totul personal. Urmează apoi, cinci ani mai tîrziu, capodoperele sale de realism şi de intimism. Dacă plein-air-ul său este apăsător, plafoanele şi imprimeuri- le sale nu sînt mai puţin apăsătoare, toată atmosfera casnică şi burgheză, în care cea mai neînsemnată floare, cel mai neînsemnat vas de aramă, cea mai modestă prezenţă sînt exaltate de o plenitudine misterioasă. Fertilitatea liberă a geniului belgian e aci la largul ei, concentrîndu-se în domeniul în care a excelat dintotdeauna, acela al interioarelor şi al lucrurilor de interior. Şi aceasta, la Ensor, cu o forţă extraordinară, în acelaşi timp tragică şi comică. Şi ce minunată ştiinţă picturală ! Ce simţ al aerului, al umbrei şi al materiei! Toate mijloacele specifice artei de a picta sînt folosite 126

aici pentru a exprima sugestii în stare să emoţioneze

sufletele, şi care sînt o artă de poet.

Apoi paleta se luminează o dată ce fantezia îşi ia un nou zbor. De la sumbru la strălucitor, Ensor urmează aceeaşi curbă ca şi Van Gogh, contemporanul şi confratele său întru expresionism. Aceasta e şi curba lui Redon. Culoarea spală lumea lui Ensor, devine minuţioasă, smălţuită, sclipitoare. Sub noua înfăţişare, misterul este la fel de intens. O mare disponibilitate pentru poezie continuă să anime luxoasa lui producţie. Toată epoca, de altfel, e legată de poezie. Dezvoltîndu-se alături de simbolismul francez, întrepătrunzîndu-şi frunzele şi ramurile cu acesta, simbolismul belgian revendică în Ensor pe unul din cei mai glorioşi poeţi. Oricît ne-am strădui, nu vom putea sublinia îndeajuns, în acest climat excepţional de fecund şi care a înnoit sensibilitatea umană, importanţa simbolismului belgian, Oraşele Belgiei, cu toată flacăra trecutului lor de artă şi de fabulă, cu toată puterea misterului, singurătăţii, visului, jovialităţii şi melancoliei lor, au generat atunci un lirism ce corespunde invenţiilor iluştrilor precursori ai simbolismului francez şi tuturor producţiilor artistice înflorite pe malul stîng al Senei. E sigur că în acel moment Ensor era celebru în Franţa, după cum mărturiseşte, la sfîrşitul aventurii simboliste, în 1899, revista «La Plume» în numărul consacrat operei lui de gravor, comparabilă cu opera lui Rem- brandt...

Dar problema *situării* lui Ensor în conştiinţa publicului francez nu este epuizată de aceste considerente. în conştiinţa publicului din ţările germanice, prezenţa sa e mai marcată pentru că acest artist, după cum spuneam, poate fi asociat expresionismului. Dincolo de aceste probleme de clasificare şi de evaluare, un adevăr se impune, şi anume că James Ensor este unul din cei mai mari artişti, unul din marii vizionari ai tuturor timpurilor. Această însuşire de vizionar aş vrea s-o caracterizez prin cele trei obiecte asupra cărora s-a aplecat cu predilecţie. în primul rînd cochiliile de scoică reprezintă pentru Ensor casa copilăriei şi plaja copilăriei, copilăria şi marea, două leagăne ale obîrşiei sale. Fructe ale originilor, fructe primordiale, scoicile 127 şi melcii, cu volutele şi cu irizările lor, formă şi culoare, sînt limbajul mării şi nu e alt limbaj pe care copilăria să-l poată înţelege mai bine. Sînt limbajul mării, limbaj esenţialmente baroc. Iar Enscr, capricios, liber, total liber, receptiv la valuri, la aerul salin, la feericele creaturi pe

care fuga cosmică le rostogoleşte şi le lasă pe nisip, este un artist esenţialmente baroc.

în al doilea rînd, gustul său l-a împins spre măşti. Acestea sînt obiecte care, în trăsăturile lor unduite şi în culorile proaspete pe fonduri alburii seamănă destul de mult şi cu melcii şi scoicile. Pe acestea, viaţa le-a rostogolit în vîltorile ei înainte de a le fixa în grimasă şi în tip. Dar cea mai extraordinară dintre ele, masca cea mai extraordinară, este aceea a morţii, şi astfel ajungem la cel de-al treilea obiect magic şi simbolic al comediei ensoriene: scheletul. E deghizarea supremă a omului. Edgar Poe a scris despre aceasta o povestire. Ce ar putea fi mai burlesc, mai carnavalesc, mai umoristic decît această ultimă imaginare a naturii substituind aparenţei noastre acest chip găurit şi toată această maşină de oase mai surprinzătoare ca monstruoasele carapace mîngîiate şi vomate de valurile mării şi decît toate măştile ciudate în spatele cărora se ascunde realitatea noastră? Universul devine cu adevărat straniu Şi aceasta pentru că are de-a face cu un vrăjitor. Oricît de realist ar fi fost acesta prin naştere, şi dotat cu cele mai admirabile calităţi realiste, el nu e mai puţin şi înainte de toate un poet, care nu abordează realitatea decît pentru a o duce la capăt, pentru o a împinge pînă la limita dezvoltărilor extreme ale imaginarului. Realitatea e şi ea un poet, şi anume un poet fantastic; trebuie numai, şi acesta e rolul vrăjitorilor, să i se evidenţieze toată virtualitatea de a crea elemente fantastice. Realitatea e plină de mister, bufetul, mobilele sînt şi ele la fel, ca şi camera, şi oraşul, şi marea, şi fiecare persoană. Nu ştim la ce ne putem aştepta din partea lor, dar sub bagheta vrăjitorului ceva e gata să ţîşnească din ele. Această revelaţie rămîne mereu fascinantă în tablourile lui James Ensor.

Şcoala de la Laethem-Saint-Martin reprezintă o poveste de care, ca şi Paul Haesaerts în frumoasa lui carte *Şcoala de la Laethem-Saint-Martin* (Bruxelles,

Ed. Formes, 1945), trebuie s-o povestim ca pe o istorisire, ca pe o frumoasă istorisire flamandă. Prin 1909 cîţiva artişti s-au reunit în jurul marelui poet flamand Karel Van de Woestijne, într-un sat din apropiere de Gand, pe malurile rîului Lys. Aceşti artişti simţiseră nevoia să se apropie de lucruri, de locuri şi de oameni, din care voiau să facă elementele artei lor, şi care nu reprezentau numai nişte semne intelectuale sau plastice, nume, linii, culori, ci realităţi sacre, în a căror prezenţă concretă şi cotidiană

pătrundem. Au vrut să se contopească cu înseşi obiectele artei lor şi ca acestea să se contopească între ele. în echipă, şi printr-o muncă de echipă, au încercat să reia tradiţia vechilor valori a căror nostalgie o aveau şi să creeze valori ce aveau să aparţină viitorului. Nu trebuie să ne mirăm că neputînd să inventeze pur şi simplu conţinutul şi dogma obscurei credinţe ce îi unea, majoritatea lor au recurs la formele religiei instituite, aceea care inspirase atîtea capodopere strămoşilor lor. Nu întîmplător cel mai celebru manual de viaţă spirituală poartă titlul de *Imitation* \

A trăi în imitarea naturii, a simplităţii primitive, a ignoranţei şi a ingenuităţii, a trăi în imitarea credinţei, cultivînd prin retragerea din lume şi prin exerciţiul spiritual starea de spirit din care se poate naşte opera a da acesteia toate şansele de eficienţă morală, regăsind astfel cine ştie ce trecut de perfecţiune flamandă şi făcînd să ţîşnească din el o adevărată renaştere, iată la ce s-a străduit să ajungă, întru-un fel de poetică confuzie, primul grup de la Laethem. Nu e cu putinţă de aici înainte să admirăm şi să comentăm fecunditatea artei belgiene contemporane fără a ţine seama de originile acestui climat spiritual şi de uimitoarea încercare de a ne despărţi vocabularul artistic de anumite aspiraţii naţionale.

Componenţii acestui prim grup erau Albin Van den Abeele (1835—1918), candidul «Binus», născut prin partea locului şi care exercita funcţia de secretar comunal, Valerius De Saedeleer (1867—1941) admirabilul sculptor George Minne (1866—1941), ilustrator

[1] *U Imitation de Jesus-Christ* (Pe calea lui Isus): carte religi- 129 oasă atribuită lui Thomas din Kempis (sec. XV). (N. tr.).

al *Serelor calde*, al micilor drame ale lui Maeterlinck, şi ale cărui sculpturi tind să exprime o spiritualitate foarte pură, Gustave Van de Woestijne (1881—1947), fratele poetului, el însuşi un pur simbolist ce reînnoda tradiţia lineară a naturalismului simbolist cu tradiţia primitivilor şi a misticilor flamanzi.

O nouă generaţie se stabileşte Ia Leathem pînă la războiul din 1914, care avea să împrăştie grupul. Ea cuprinde trei artişti de mare anvergură, a căror operă va constitui ceea ce trebuie numit *expresionismul belgian:* Gustave De Smet (1877—1943), Frits Van den Berghe (1883—1939) şi Constant

Permeke (1886-1952).
Gustave De Smet este considerat de Paul Fierens drept cel mai «clasic » dintre expresioniştii flamanzi, observaţie foarte îndreptăţită dacă ne gîndim pînă la ce punct pictura sa e lipsită de bogăţia romantică, rămînînd limpede şi simplă ca pozele pentru copii, şi în acelaşi timp robustă şi de o forţă structurală şi expresivă cu totul aparte. Expresionismul e redus aci la esenţial: prin aceasta, linia e forţată, figura se deformează şi se simplifică, fără vreun efort liric şi de depăşire, ci prin simpla voinţă plastică lipsită de orice retorică şi, după cum spuneam, lipsită de literatură. Literatură – şi continuăm să nu dăm vreo nuanţă peiorativă acestui termen – vom găsi, dimpotrivă, în arta lui Van den Berghe, esenţialmente fantastică şi care se întîlneşte cu suprarealismul, artă minunată, artă feerică, de o extraordinară bogăţie de invenţie, subtilă în tragic, fermecătoare în coşmar. Parcurgînd această galerie de mari pictori, să admirăm încă o dată ciudata putere a geniului flamand care, în ambele extreme, cu aceeaşi măiestrie a mijloacelor tehnice şi cu aceeaşi intensitate exaltă valorile pămîntului, valorile sufletului.
Cu Permeke ne întoarcem la valorile pămîntului. Acest flamand robust, greoi, masiv, cu faţa cioplită dur, semăna cu personajele sale pictate şi sculptate. Peisajele lui Permeke fixează pentru totdeauna imaginea Mării Nordului şi nu-s mai puţin dense şi tăcute decît umanitatea lui. Toate au aceeaşi natură, acelaşi suflet. Flandra şi flamanzii sînt totuna, o parte din realitate, căreia geniul lui Permeke i-a dat viaţă, pe care o prezintă în sumbra ei opacitate, uneori atinsă de o lumină de fulger ori de un vag reflex auriu sau albăstrui. Artă masivă, taciturnă, minunată; ea nu trebuie interogată, ci numai acceptată în evidenţa ei. Această evidenţă e una din cele mai imperioase care există, prin ponderea, forţa şi insistenţa mijloacelor folosite. Elementul nu poate vorbi alt limbaj decît pe acela elementar, şi conţinutul acestui limbaj este el însuşi scurt: prezenţa unui lucru care există şi aspiră să existe; care îşi cheamă expresia. Lucrul e cunoscut: un loc şi oamenii care-l locuiesc rezumaţi într-o strînsă, totală şi absolută unitate plastică, – iată ce merită din plin să fie numit operă plastică.
Mulţi alţi artişti belgieni ar trebui citaţi. Un sculptor de mare spirit: Oscar Jespers. Sau alţi pictori: un Brusselmans, un Floris Jespers, care s-a dus să-şi desăvîrşească primitivismul elementar în Congo, un

Tytgat, a cărui artă e de o ingenuitate burlescă, malițioasă, plină de savoare. Toate aceste picturi dovedesc, toată școala belgiană dovedește vocația acestei țări pentru pictură, apartența ei la pictură. Sîntem într-o țară a poeziei, dar poate și mai mult într-o țară a picturii. Un anume sentiment al vieții, o conștiință și o forță de viață ce-i sînt proprii răsar în expresia picturală, identificîndu-se cu aceasta. Să-i dăm numele de miracol vflamand.

Nu trebuie să uităm nici fertilitatea pămînturilor valone. Aportul lor a fost considerabil atît în timpurile de glorie, cît și în perioada suprarealismului. în zilele noastre, el are caracterul, spiritualitatea sa proprie, exprimate la un Richard Heintz și la un Paulus, și știm că multe nume ilustre ale artei belgiene de azi, Delvaux, Magritte, sînt de rezonanță valonă. Poate că apanajul acestor provincii este sculptura. Sculptura belgiană, cu Victor Rousseau, Leplae, Grard și atîția alții, continuă să se arate demnă de vechiul ei maestru, vigurosul naturalist Constantin Meunier. Arta ceramicii e și ea cultivată în mod fericit în aceste provincii, în special de grupul din Nimy și de un artist cu o minunată fantezie ca Pierre Caille. încă o dată, și fără a pretinde să epuizăm subiectul și să-i numim pe toți artiștii care ar merita, și care 131 ar merita de fapt mai mult decît simpla menționare,

trebuie să insistăm asupra bogăției școlii belgiene și asupra vitalității ei. Ultimele mișcări ce animă viața artistică a lumii au ecou imediat în această țară, fiind însă nu o simplă prelungire, ci o mișcare de corespondență și de analogie. Căci această școală are realitatea ei, propriile ei izvoare și rațiuni, astfel încît nu depinde de loc de influențele din afară ci numai se acordă cu acestea, răspunzîndu-le în limbajul ei.

Totuși, dorința legitimă de a da o imagine mai completă ne face să semnalăm în sfîrșit un artist belgian, de data aceasta în mod constant prezent în viața artistică franceză: Frans Masereel, portretist și ilustrator al lui Romain Rolland. Picturile și mai ales gravurile lui în lemn sînt marcate de generosul spirit de revoltă umanitară și socială pe care-l evocă numele ilustrului său prieten și pe care-l regăsim în gravurile în lemn ale expresioniștilor germani și ale futuriștilor ruși dinainte de primul război mondial. Trebuie să semnalăm deopotrivă, în afara frontierelor Belgiei, dar apropiat de școala belgiană, un luxemburghez, care e, fără îndoială, cel mai de seamă

reprezentant al artei din mica sa ţară şi un artist de valoare europeană: Joseph Kutter (1894—1941). 0 poezie intensă şi destul de stranie se degajă din figurile sale vădind un colorist de cea mai deplină autoritate.

Şcoala belgiană îşi continuă drumul. Ea deţine un loc capital în confruntările internaţionale. I-am numit pe Magritte şi Delvaux, creatori puternici şi încîntători, pe care-i vom regăsi în capitolul despre suprarealism.

Dar găsim aici prilejul să semnalăm fecunda energie pe care continuă s-o manifeste imaginaţia suprarealistă în producţia belgiană. Ea se potriveşte în profunzime cu geniul belgian. încă un nume se impune: acela al lui Servranckx. Viguroasa lui personalitate nu e legată de suprarealism; el trebuie să ne apară ca primul în ordinea cronologică dintre pictorii abstracţi ai Belgiei. în 1917 Servranckx expune la galeria Giroux din Bruxelles primele sale opere abstracte. Ulterior, cariera sa de pictor, de sculptor, de animator s-a dezvoltat în mod strălucit în cadrul vieţii artistice belgiene. în această ţară, pictura abstractă joacă în prezent un rol preponderent: Bertrand, Anne Bonnet,

Van Lint, Alechinsky, Vandercam şi atîţia alţii, şi 132

în special, poate, René Guiette, liric, inteligent şi profund, lucrează cu o mare libertate, ce nu poate să nu reţină atenţia. Noile generaţii sînt, ca şi precedentele, pline de acea virtute reconfortantă care se numeşte *temperament*.

ENSOR

1860 ***13 aprilie*** **James Sydney Ensor se naşte la Ostende; tatăl său născut la Bruxelles, era de origină engleză; familia mamei, originară din Ostende, deţine un comerţ de «suveniruri» din acest oraş, cochilii şi obiecte de sidef etc.**

începe să picteze de la vîrsta de doisprezece ani, îndrumat de pictorul Van Cuyck din Ostende.

1877 Lucrează la Academia din Bruxelles.

1880 Se întoarce în casa părintească; primele pînze; *Lămpile.*

1881 Debutează la Paris sub patronajul lui Felicien Rops. 1884 Participă la Bruxelles la prima expoziţie a « celor XX »,
faimosul grup printre fondatorii căruia se numără.
1887 Pictează *Carnaval pe plajă.*
1887—1895 Perioada cea mai fecundă şi mai originală.
1888 Pictează *Intrarea lui Cristos în Bruxelles.*
1896—1933 Execută 133 acva-forte.
1899 Revista « La Plume» îi consacră lui Ensor un număr special.
1930 I se atribuie titlul de baron.
1949 *19 nov.* Moare la Ostende, unde trăise toată viaţa.

O DEVIZĂ A LUI JAMES ENSOR

Suficienţa fanfaronadă te face să plezneşti, pînă la urmă, ca broasca.

DISCURSUL PRONUNŢAT DE JAMES ENSOR LA KURSAAL DIN OS+ENDE

Ostende şi culorile sale,
.. .M-am preocupat de scheletele demodate ale frumoaselor doamne moderniste născute pentru a slăbi, le-am contemplat îndelung frumoşii ochi verzi-albăstrii şi verzi, dar doamna culoare, marea mea prietenă, îmi face semn. Da, doamna culoare e prietena adevăratului pictor, ea explică toate evoluţiile mele, toate schimbările de factură ; în timpurile bune se spunea: « Ensor îşi schimbă manierele tot aşa cum schimbă cămăşile » ; atunci am implorat îndurarea Isabelei, inspiratoarea maeştrilor noştri flamanzi. Da, coloriştii noştri moderni resimt, în ciuda timpului, influenţa prietenei lui Rubens. Eu prefer rozurile şi gama lor de puritate. Pictură înseamnă culoare şi gust mai puţin limba moartă, linia împietrită, aspectul fad şi cenuşiu, tonurile veştejite ale pictorilor maimuţoi, îmi compun culorile în timpul zilei, cu ochiul deschis, privirea mîndră, cu mîna ridicată, paleta încărcată, tuburile gata să plezească de culoare, cu penelul gata de luptă.
Doamnele culori prost aşezate se luptă violent ca nişte vecine cumplite, dificile. Războiul nesfîrşit dintre două rozuri durează şi în prezent. Domnişoara Roşu se înnegreşte în faţa

doamnei Alb de argint. Doamna Lac de China se împurpurează în faţa domnului Albastru Destree, domnul de Cadmium dă în galben cînd ţîşneşte domnişoara Bitum. Dintr-o nimica toată, domnii de Verde se fac cenuşii sau trec în albastru. Doamna Roşu englez şi domnul de Carmin îşi neutralizează esenţele. Cum să conduci această minunată lume rebelă?
Nu e chiar un lucru de colo...

(*Din scrierile lui James Ensor, 1928—1934.* Anvers, Ed. /'Art Contemporain, 1934)

XXXIII. DADAISMUL SI SUPRAREALISMUL

*

DUCHAMP ~ PICABIA – CHIRICO – DALÍ – MIRÓ – ERNST —TANGUY- MASSON

TV/Tanifestările literare, artistice, filozofice, morale, *** sociale ale suprarealismului n-ar putea nici să înlocuiască studiul acestuia şi nici măcar să-i dea o definiţie completă: e vorba într-adevăr de o criză generală şi profundă a spiritului uman. Ne putem da seama azi că ceea ce iniţial apărea ca o farsă, nu era de loc aşa ceva. Sau, mai degrabă, că această farsă avea valoarea ce trebuie atribuită entităţii metafizice Farsă, ideii-mamă Farsă şi punea în cauză toate celelalte noţiuni ale spiritului. Ne dăm seama de asemenea că suprarealismul a pătruns întreaga epocă, generînd întrebări şi provocînd drame de conştiinţă, sau drame pur şi simplu, după care trebuie să recunoaştem că ceva s-a schimbat în om, ca după orice luptă cu îngerul Absolutului.

împrejurările în care s-a născut suprarealismul, în care s-a născut mai întîi dadaismul, care e prima sa formă, sînt suficiente pentru a sublinia caracterul său tragic: împrejurările războiului din 1914—1918. Aceste împrejurări apar drept consecinţe ale capitalismului în cea mai opresivă, inexorabilă absurditate; scot la iveală mecanica unui sistem ducînd în mod necesar la un masacru monstruos; aduc, dincolo de realitate şi

de construcţiile ei, imaginea morţii; ele nu puteau inspira decît deznădejde şi revoltă. Ajuns la aceste extreme, reîntors în propriul său domeniu, spiritul nu mai caută decît să se nege, dacă nu să-şi atribuie chiar extravagante puteri, printre care şi aceea de a se nega mergînd chiar pînă la efectiva distrugere. Este cunos- 135 cută importanţa simbolică atribuită de suprarealişti
sinuciderii unuia dintre participanţii la războiul universal: Jacques Vaché.

j.răsătura esenţială a dadaismului şi a suprarealismului este tensiunea, o tensiune exasperată şi frenetică pornită pe depăşirea frontierelor în toate domeniile.

Un prim exemplu al acestei tensiuni ni-l oferă cîteva genii singuratice, recunoscute şi fervent adorate de toţi literaţii trecutului şi al căror geniu s-a sfărîmat voind să forţeze porţile poeziei : Novalis, Nerval, Rimbaud, Lautréamont. Dar toate porţile trebuie forţate fiindcă dincolo de ele imposibilul se va transforma într-o posibilitate de neconceput: nu numai porţile poeziei, ci şi acelea ale vieţii, ale revoluţiei, ale magiei, ale visului şi dragostei.

Explozia a izbucnit aproape simultan în diverse părţi ale lumii. La New York, unul din fraţii Villon, Marcel Duchamp, care pictase înainte de război extraordinare picturi de factură cubisto-futuristă, *Nud coborînd scara* (1912) sau *Regele şi regina străbătuţi de nuduri repezi,* şi a recurs apoi la ustensile uzuale dîndu-le titluri poetice sau a fabricat obiecte extraartistice pe care le-a denumit *ready-mades*. în sfîrşit, sinteză a acestor iniţiative deliberate şi amuzante, el a început să lucreze la cel mai ciudat monument pe care l-a produs gratuitatea cînd simulează răbdarea şi metoda unei elaborări, ca o maşină ale cărei utilizări incompetenţa noastră le-ar ignora: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Mireasa dezbrăcată de celibatari). în aceste operaţii, geniul lui Marcel Duchamp se reducea în întregime Ia ingeniozitate. Şi se supunea pînă la deplina realizare, ispitei angelismului, ispitei de puritate în act, de puritate mecanică, ispitei faustiene a domnului Teste. Aceeaşi ispită l-a făcut apoi să-şi consacre toată activitatea jocului de şah. E suprema activitate a diavolului, a aceluia pe care acelaşi domn Teste, alias Valéry, îl numeşte « acest vechi amator de şah ».

S-a întîmplat desigur, prin anamorfisme sau prin capriciile arcimboldeşti, de pildă, ca arta să-şi folosească propriile-i mijloace pentru a-şi rîde de ea însuşi şi a-şi face strîmbături. Dar o astfel de intenţie de antiartă şi de tabula rasa, aşa cum se manifestă ea la Marcel Duchamp, şi apoi în toate sacrilegiile dadaismului, n-a mai fost văzut vreodată. Aceste jocuri 136

ale ideii făceau ele oare altceva decît să reflecte jocurile istoriei în acel moment? Sîntem chiar în secolul contradicţiilor. Niciodată invenţia tehnică n-a fost atît de înfloritoare – pe punctul de a se pierde în absurdităţile căpitanului O.K. al lui Alphonse Allais, spirit evident învecinat cu acela al lui Marcel Duchamp şi al altor poeţi dadaişti şi suprarealişti, fără a-l uita pe Raymond Roussel. Niciodată *construcţia* n-a fost într-atîta la ordinea zilei, absorbind nu numai arhitectura, ci şi pictura şi sculptura. Tot astfel, niciodată distrugerea n-a fost la fel de sistematică, la fel de *constructiv* organizată şi dusă pînă la consecinţele extreme. Civilizaţia însăşi îşi bombardează monumentele. Ea însăşi lucrează la propria ei distrugere, în America, Marcel Duchamp îl va întîlni pe pictorul Francis Picabia (1879—1953) şi primele reviste în spirit dadaist «avant la lettre» pe atunci au apărut. Picabia era şi el un om singuratic, a cărui fantezie nu putea suporta limitele impuse artelor plastice, nici ca tehnică şi cu atît mai puţin ca temă. Totul i se părea demn de a fi reprezentat, bolizii industriali, obiectele publicitare, în consecinţă ceea ce prietenul său Marcel Duchamp utiliza, în felul lui: lucrul gata făcut, bun de folosit. Prin urmările şi dezvoltările acestor prime capricii, Picabia va juca un rol dintre cele mai active, arătîndu-se permanent predispus la aventură, mereu cu o imaginaţie prodigioasă şi cu o dispoziţie creatoare, în asta se pot recunoaşte originile sale spaniole din partea tatălui. Diversă şi creatoare de divertisment, inegală, incoerentă, de o bogăţie inepuizabilă şi cu o permanentă forţă de atracţie, opera lui se detaşează în producţia contemporană ca o ireductibilă manifestare de libertate. Pînzele produse la Paris în epoca Secţiunii de Aur şi a aventurii cubiste rămîn în afara cubismului printr-o indisciplină şi o spontaneitate care ţin de alt resort, acela al suprarealismului sau al artei abstracte. E tipic pentru Picabia, pentru temperamentul său congenital dadaist şi suprarealist, să nu adere la nimic, nici măcar la tezele pe care le-am putea desprinde din dadaism şi suprarealism, şi să se arate în toate timpurile, şi în orice loc, proteiform şi caleidoscopic. De altfel, acest drac de

om se află peste 137 tot, la Paris, în Statele Unite, la Zürich, expunînd la *Armory Shou)* ca şi la Secţiunea de Aur, participînd la toate manifestările dadaiste, plimbîndu-şi verva şi trezind-o şi în ceilalţi, încercîndu-şi norocul, din nou încercînd, presimţindu-l pe cel de mîine, neacordîndu-şi nici o odihnă, toate acestea cu o uşurinţă firească, ce retează orice obiecţie şi impune un fel de simpatică fascinaţie.

în acest timp au loc şi alte întîlniri, în primul rînd în Elveţia, azil al refractarilor, loc de reuniune pentru cei potrivnici războiului, centru de fraternizare cosmopolită. La 8 februarie 1916, orele 6 seara, la cabaretul Voltaire din Zürich, cîţiva tineri, germanii Hugo Ball şi Richard Huelsenbeck, alsacianul Hans Arp şi românul Tristan Tzara văd ţîşnind cuvîntul « Dada » din micul Larousse deschis la întîmplare. Întîmplarea îşi inaugurează domnia, declarîndu-şi drepturile la contradicţie, la lipsă de semnificaţie, la gratuitate, la absurditate, injurie, la o universală non-hotărîre. în Franţa, în jurul lui Apollinaire, convalescent, creatorul cuvîntului suprarealism, se grupau tineri poeţi. Datorită lui se va putea vorbi de suprarealism ca de unul din marile capitole ale istoriei poeziei franceze, aidoma romantismului, simbolismului: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Ribemont-Dessaignes. Li se alătură Tzara şi dadaismul îşi va începe cariera de scandal. Se conturează alte nuclee. La Berlin, dadaismul va însoţi mişcările de revoltă socială. La Hanovra, dimpotrivă, îşi va păstra, cu extraordinarul Kurt Schwitters, cu revista sa, « Merz », cu «Merzblider » şi « Merzbau », cu savuroasele colaje, întreaga sa gratuitate. La Köln, prin Max Ernst, se deschid căile straniului în poezie. în sfîrşit, atunci cînd Salvador Dali şi Juan Miré se vor asocia la această mişcare internaţională, va ieşi în evidenţă coloratura catalană a centrului de nelinişte şi de agitaţie pe care-l reprezenta pe vremea aceea Barcelona. Ulterior, suprarealismul va încolţi în diverse ţări ale lumii, în America Latină, în Insulele Canare, în Iugoslavia. Unul din primii membri ai grupului dadaist, românul Marcel Iancu, trăieşte azi în Israel, unde este unul din cei mai buni pictori şi animatorul satului de artişti En Hod, experienţă colectivă cu caracter pozitiv, optimist, căreia i se dăruieşte cu înflăcărare...

Nu vom relata aici istoria dadaismului şi â suprarealismului, furtunoasele lor manifestări, certurile lor intestine, adeziunea lor la revoluţia politică şi socială şi dezbaterile rezultate. Acestea nu puteau să nu apară, fundamentale, la

contactul dintre o aspiraţie esenţial- mente filozofică şi spirituală – tinzînd anume să confere spiritului întreaga sa autonomie – şi o doctrină politică precisă, aceea a unui partid, doctrina marxistă, partidul comunist. Era oare cu putinţă ca, după ce a fost afirmată asemănarea formulei rimbaldiene: *a schimba viaţa*, cu formula marxistă: *a transforma lumea*, să se adopte o aceeaşi punere în practică şi să fie confundate nu numai pe plan teoretic, dar şi în planul atitudinii? Această asimilare a activităţii spirituale la activitatea politică n-ar fi dus ea neapărat la supunerea celei dintîi faţă de cea de-a doua? Dar, pe de altă parte, nu ţine oare revoluţia de ordinul realităţilor şi nu trebuie ea să fie voită, pregătită, împlinită prin mijloace reale şi sub conducerea unor organizaţii reale care să n-aibă în vedere decît scopuri reale? Conflictul, tranşant, s-a produs la întoarcerea lui Aragon de la Congresul scriitorilor revoluţionari de la Harkov, în 1931, şi grupul s-a destrămat. Unii dintre membrii lui, şi nu cei mai puţin prestigioşi, au aderat la partidul comunist. Ceilalţi s-au erijat, în jurul lui Breton, în păstrători ai ortodoxiei suprarealiste, ca şi a unei credinţe şi voinţe revoluţionare compatibile cu cele mai limpezi afirmări ale libertăţii de imaginaţie creatoare, în legătură cu ce ne interesează aici, şi anume influenţa suprarealismului asupra artelor plastice, trebuie să observăm acea parte a grupului rămasă fidelă spiritului său, şi al cărui maestru a fost André Breton. El, cu geniul său, reprezintă toată voinţa specifică a suprarealismului, amploarea, pasiunea sa. 0 carte a lui Ferdinand Alquié, *Filozofia suprarealismului*, desprinde această filozofie arătînd că ea nu poate fi definită decît prin studiul a ceea ce este specific gîndirii lui André Breton, figurii şi textelor lui. La acest mare poet şi la dramele dialectice a căror expresie el este, trebuie să ne întoarcem pentru a înţelege esenţa suprarealismului, drama dialectică pe care o reprezintă. Tot ce a făcut André Breton e în primul rînd o între- 139 prindere a spiritului, un efort al spiritului împins la limita extremă, obligînd astfel realitatea să-şi depăşească şi ea limitele, să se elibereze abolind orice opoziţii şi constrîngeri. Diferite experienţe sînt folosite în acest scop, pînă la cele mai neînsemnate, mici jocuri de societate, practicarea hipnotismului şi a ştiinţelor oculte, a psihanalizei chiar, explicarea viselor, interpretarea întîlnirilor, coincidenţelor, calambururilor, prezicerilor. Fapt e că o corespondenţă uimitoare se stabileşte între dezordinea spiritului şi metamorfozele şi revelaţiile lumii. Lumea întîmpină misterul. Cedează

la chemarea lui. Pentru că în răsturnările de spirit, prin fractura sclerozelor societăţii, a moralei şi persoane^, prin metodele automatismului, prin imitarea nebuniei, prin cultivarea viselor, toate aplicaţiile iraţionalului – într-un cuvînt dezlănţuirea şi punerea în acţiune a puterilor subconştientului – există ca o putere deosebit de strălucitoare şi de activă, încărcată de energie, şi anume Dorinţa, altfel spus Iubirea, în stare să-şi extindă imperiul asupra lumii reale, făcînd să ţîşnească din ea constelaţii de figuri, de imagini şi de evenimente noi, ordonate după superba ei înverşunare. însăşi lumea reală îşi răstoarnă structurile, sfarmă barierele între subiectiv şi obiectiv, aboleşte toate antinomiile, desăvîrşind această totală revoluţie la care aspiră un suflet de foc, devenit el însuşi foc universal.

Poezia, miracolul verbal, descoperirile lui Freud, revelaţiile ermeticilor şi ale misticilor, exemplul tulburătoarelor şi deosebitelor personaje ca Sade, riturile pri- primitive şi miturile ajută la această tentativă extraordinară. Pictura poate contribui şi ea? Prin ce şi cum? 0 primă dificultate apare din cauza faptului că pictura este, dintre toate artele, cea mai strîns legată de lumea exterioară, aşa cum se prezintă ea percepţiei celei mai imediate şi celei mai greu de refuzat: aceea a simţului vizual. Pictura nu s-a îndoit niciodată de lumea exte- rioară, mulţumindu-se să aleagă elemente din ea sau să-i deformeze reprezentările; cînd se abate de la această lume, ea o face în mod conştient şi fără a se osteni să ridice la rangul de principiu non-existenţa acesteia. Ea consimte la această existenţă şi eventual o neglijează pentru a căuta alte pretexte pentru demersul său, în această măsură putem stabili cîteva analogii

între suprarealism şi intenţiile manifestate uneori de arta nonfigurativă. Dar nu acestea sînt căile pe care s-au angajat pictorii direct inspiraţi de suprarealişti şi care, în majoritate, n-au schimbat nimic din reprezentarea obiectelor lumii exterioare, reprezentîndu-le, dimpotrivă, cu cel mai mare realism.

E un fapt că marii poeţi suprarealişti, Breton, Aragon, Eluard au iubit pictura, s-au interesat de ea, prefe- rînd-o muzicii, de care n-au vorbit niciodată şi căreia ni s-ar fi părut firesc să-i rezerve un loc de cinste. Nu e oare tocmai muzica aceea în care se realizează fuziunea subiectului cu obiectul şi contopirea totală la care aspiră suprarealismul? Romanticii germani pe care suprarealiştii îi consideră printre precursorii şi maeştrii lor, drept primii

dintre iluştrii înaintaşi care ne pot ajuta în misiunea noastră de emancipare şi salvare universală, nu atribuiseră ei muzicii un loc preeminent? Breton s-a declarat însă duşman al muzicii; în schimb, s-a interesat cu pasiune de pictură şi au putut fi înregistraţi mari pictori suprarealişti. Revenim deci la dificultăţile pe care le comportă relaţia dintre suprarealism şi pictură. Prima, spuneam, ţine de natura însăşi a picturii şi de obiectivitatea ei funciară şi durabilă. 0 a doua dificultate, nu mai puţin paradoxală, apare în faptul că pictorii suprarealişti nu sînt de loc preocupaţi de problemele specifice ale artei de a picta, de tehnica, materialele şi mijloacele picturii. Acest dispreţ era însoţit de dispreţul pentru aerul de convenţie şi de disciplină pe care l-au căpătat toate activităţile omeneşti. Or, tocmai asta trebuia distrus. Dar ce anume? Dacă vorbim de pictură trebuie să vorbim cu adevărat de pictură şi s-o considerăm aşa cum e. Or, suprarealiştii îşi propun tocmai să nu ia lucrurile aşa cum sînt şi prin urmare să vadă în pictură nu un scop, ci un mijloc. Un mijloc printre altele, printre toate mijloacele pe care le utilizează pentru a asigura triumful unei încercări transcendentale. Ei n-ar putea avea prin urmare un vocabular comun cu criticii de artă şi cu pictorii, n-ar putea exista un dialog ci, în toate domeniile, numai o invectivă unilaterală.

Să privim lucrurile din perspectiva suprarealiştilor.

141 Pentru pictorul obişnuit – nu suprarealist – obiectul de pictat devine obiect de pictură, eliberîndu-se adică de calitatea sa de măr, de nufăr, de doamna X..., de umbrelă sau de maşină de cusut, pentru a se transforma într-o sumă de linii, culori, de pastă şi proporţii, de umbră şi lumină şi această elaborare concentrează tot interesul şi toate intenţiile unui pictor; asupra acestora se vor concentra dezbaterile cu ceilalţi pictori, fiecare, fie el impresionist, cubist sau clasic, sau dintr-o şcoală apropiată, un temperament calculat sau senzual, fiecare deci avînd în acest domeniu micile sale idei. Dar suprarealismul nu-şi propune de loc să ajungă în situaţia în care obiectul de pictat devine obiect de pictură. Pentru el obiectul, fie el şi obiect de pictat, rămîne obiect al lumii exterioare. Şi tocmai lumea exterioară, în calitatea sa de spirit şi nu de pictor, o atacă pictorul suprarealist în scopul de a o dezordona şi a face să ţîşnească din ea misterul şi surpriza. O surpriză şi un mister cu atît mai reale cu cît obiectul va păstra

pe pînză tot ceea ce constituie aparenţa sa în lumea exterioară, rămînînd una din *imaginile* acesteia. Pictorul suprarealist mînuieşte nu forme plastice, ci imagini. Iar operaţia sa va consta în reunirea acestor imagini într-un mod surprinzător şi în scopul de a deconcerta lumea exterioară. în scopul de a disloca imaginile lumii exterioare din locurile pe care *se obişnuiseră* să le ocupe. Minunea nu va fi aceea de a metamorfoza umbrela şi maşina de cusut în figuri plastice, făcute din elemente plastice, ci, după fraza celebră a lui *Maldoror*, de a le face să se întîl- nească pe o masă de disecţie, de a le compune imaginile după imaginea unei mese de disecţie. De aci o imagine disparată şi surprinzătoare, în care lumea exterioară nu se mai recunoaşte. 0 imagine, o metaforă, alt termen pentru a desemna imaginea, făcută nu din şocul semnelor plastice sau, ca în poezie, din cuvinte, ci din imagini, din imagini preluate în forma lor brută şi aidoma celor din lumea exterioară, dar folosite în *tablouri vii* ce ne propun o şaradă. Tocmai de aceea, folosindu-se numai de imagini şi rămînînd în planul imaginilor, care e cîmpul său de luptă, acela în care îşi încearcă norocul riscînd totul, pictorul suprarealist se va strădui să picteze în felul celui mai meticulos membru al Institutului în clipa în care i-a intrat în

cap că e un artist de tipul lui Vermeer din Delft. Sau, ceea ce e şi mai sigur, el va putea recurge, în locul pensulelor, la aparatul de fotografiat. Sau va combina ansambluri de imagini preexistente, şi, ca Max Ernst în colajele sale, care constituie ansambluri comice şi halucinante, capodopere ale spiritului diabolic, va combina ansambluri de decupaje din gravuri luate din fermecătoarele reviste-magazin de la sfîrşitul secolului trecut.

Pictura, frustrată astfel de puterile ei specifice, nu putea decît să critice asemenea practici. în volumul al III-lea al cărţii sale *Etapele picturii contemporane*, Bernard Dorival aminteşte observaţia lui Louis Haute- coeur că pictura suprarealistă este la urma urmelor mult mai puţin poetică, deşi are poezie, decît pictura lui Odilon Redon; el aminteşte de asemenea şi de acest pregnant citat din Christian Zervos : « Există piedici de netrecut în execuţia materială a operei picturale, ori de cîte ori încercăm să ne lipsim de mijloacele tehnice şi de calitate inerente picturii. (...). Eliminarea preconcepută din tablou a elementelor picturale cele mai esenţiale îmi pare o himeră şi un drum în gol. » André Lhote nu putuse să nu remarce şi el, într-un articol din 1928, publicat în culegerea *Pictura, inima şi*

spiritul (Paris, Denoël, 1933), că funcţiunea obişnuită a picturii, aceea care constă în transpunerea naturii prin mijloacele specifice picturii, dumnezeule !, îi păstrează validitatea şi constituie şi ea un eroism spiritual. Căci, la urma urmelor, suprarealismul, ser- vindu-se de imaginea exactă a obiectelor realităţii în scopul de a distruge realitatea, eschivează înfruntarea realităţii: numai pictorul obişnuit o întîmpină şi luptă cu ea. Şi « poate fi la fel de plăcut să lupţi cu realitatea ca şi să nu ţii seama de ea, să desfăşori nesfîrşite şiretenii pentru a-i dejuca intenţiile în loc să fugi de ea». Ceea ce nu-l împiedica totuşi pe Lhote, a cărui generozitate sufletească o egala pe aceea a spiritului, să se încînte de bogăţiile pe care ni le-au dăruit pictorii suprarealişti şi de marele val de aer adus de surprizele lor poetice. Acestea nu sînt, de altfel, în contradicţie cu toată pictura în exerciţiul ei secular, ba chiar se potrivesc, după cum notează el cu simpatie, cu tot felul 143 de intenţii şi de descoperiri ale geniilor fantastice ale picturii, Bosch, Breughel, Da Vinci. Inspiraţia, chiar dacă se vrea pură şi absolută ca la suprarealişti, tin- zînd numai la instaurarea purităţii şi absolutului, şi chiar dacă sfidează procedeele materiale, îşi are valoarea ei, pe care nu trebuie s-o dispreţuim, la rîndul nostru. E bine chiar, dimpotrivă, s-o proclamăm din timp în timp. Şi vom recunoaşte, în sfîrşit, că acest joc de imagini la care s-au dedat suprarealiştii dovedeşte *imaginaţie*, care e, la urma urmelor, un lucru foarte preţios.

Virtutea sa stă în paradox. Şi puţine paradoxuri vor fi fost mai fecunde pentru epoca noastră decît paradoxul esenţial, constant şi pe toate fronturile înnoit, pe care l-a constituit suprarealismul. Pictura avea să fie în- cîntată şi să profite. Oricît de constrînsă ar fi fost de intenţiile antipicturii, ea s-a regăsit pe sine şi a avut de cîştigat. Pictorii suprarealişti îşi găsesc locul în panorama revoluţiilor estetice ale vremii noastre, şi anume un loc de frunte. Şcoala lor se întîlneşte pe alocuri cu alte mişcări, unindu-şi influenţa cu acestea. Ieşit din strictele intenţii doctrinale, există un spirit suprarealist ce se răspîndeşte în atmosfera morală a timpului, descoperind analogii cu acesta. Pe Chagall l-am clasat printre expresionişti, dar suprarealiştii l-au cîntat adesea ca pe unul de-ai lor, ca pe unul oricum în stare să-i intereseze: ei nu puteau rămîne indiferenţi la fantezia, la efuziunea, la lirismul ascensional al acestuia. Suprarealism există şi în mistica creatoare a lui Kandinsky, în poetica lui Klee, la toţi artiştii,

fără a uita de precursorul Odilon Redon, al căror punct de pornire se află în profunzimile vieţii interioare. În sfîrşit, ireductibilul Picasso, care în atîtea privinţe scapă clasificărilor, nu e oare şi el întrucîtva marcat de graţia suprarealistă? E cuvîntul cu care trebuie să numim de aci înainte acest fel de forţă acţionînd spontan, declanşînd gesturi de sarcasm, de contradicţie, de capricii fulgurante.
O mişcare cu care suprarealismul a avut coincidenţe recunoscute şi declarate, este mişcarea *Scuola Meta~ fisica,* de care am vorbit în capitolul despre italieni. Inspiratorul şi reprezentantul său cel mai ilustru, Giorgio de Chirico, care în 1911 îi întîlnise la Paris pe Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Paul Guillaume, avea să participe la prima manifestare artistică a suprarealismului, expoziţia din 1925 de la Galeria Pierre, ce reunea opere de Arp, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miro, Picasso şi Pierre Roy. Pictorii Şcolii metafizice respectă aparenţa obiectelor aşa cum o respectă visul, dar, ca şi visul, procedează la apropieri necuviincioase şi tulburătoare între ele. în acest procedeu erau susţinuţi fără îndoială de viziunea acelui permanent fundal al conştiinţei italiene care, oricare ar fi piesa jucată, reprezintă un decor clasic. Conştiinţa italiană revine la decorul clasic, peisajul, materialul clasic, aşa cum făceau în vremea aceea scriitorii din gruparea *Ronda*. Revine mereu la ele, chiar şi atunci cînd începe să viseze, iar visele sînt făcute tot din această stofă. Ordinea pe care o tulbură cînd are chef să provoace deranj e chiar această ordine, adică Ordinea însăşi, ordinea cea mai ideală şi cea mai voită pe care a realizat-o vreodată intelectul uman. Ce noroc pentru suprarealism să fi întîlnit o astfel de experienţă, pe care un Chirico o putea împinge la maximum de semnificaţie ! Vedem la lucru un italian născut în Grecia, încununat cu dublul titlu al intangibilităţii canonului clasic şi al manifestării acestuia sub imperioase şi sacre prezenţe geometrice şi arhitecturale. Minunea, minunea cu adevărat suprarealistă, e că aceste prezenţe reale sînt introduse de artist în domeniul picturii nu prin procedeele transpunerii tehnice şi materiale, ci prin procedee pur psihice, acelea ale posedării şi halucinaţiei.
La Chirico forţa subconştientului este enormă; el este un medium extraordinar. Toate elementele întîlnite şi folosite de el îşi dezvăluie la maximum forţa sugestivă şi pregnantă, fie că e vorba de oraşele italiene, în special de arcade, de statui şi de spaţiile nitzscheanului Torino, fie că e vorba de influenţa primită în tinereţe de la Secesiunea din München, aceea a

picturilor lui Böcklin şi ale lui Klinger, adică a celeilalte evidenţe numită urîţenie, în cazul de faţă o urîţenie oribilă. Dar urîţenia, care este o creaţie a judecăţii noastre, nu-i interesează pe suprarealişti. De vreme ce poate contribui la o impresie de ciudat şi prin urmare de poezie, ea devine, dimpotrivă, o valoare, şi încă una din cele mai excitante. Orice control estetic al întîl- nirilor ce pot hrăni imaginaţia ar fi pernicios acesteia. Propriu unei aventuri mentale ca aceea a lui Chirico este de a se desfăşura, şi nimic mai mult. E destul să-i urmărim cu atenţie desfăşurarea, să urmărim acest lucru într-o suită de posedări, acelea din perspectivele urbane, din prodigioasa lor imobilitate, din prodigioasa lor tăcere, aceea a turnurilor, a instrumentelor de geometrie, a bananelor şi a anghinarelor, a manechinelor, a dulapurilor şi a fotoliilor, a gladiatorilor, cailor şi, azi, aceea a celor mai surprinzătoare motive pompiereşti. 0 altă demonstraţie, nu mai puţin concludentă pentru acest fenomen halucinant, ne-a fost dată într-un alt domeniu, acela al literaturii, prin scrierea extraordinară intitulată *Hebdomeros*, capodoperă a scriiturii mecanice, care, în ce mă priveşte, n-aş fi departe s-o prefer *Cîntecelor lui Maldoror*.

Dacă există un pictor care prin titlurile şi programul operelor sale, prin scrierile, prin atitudinile şi prin comportamentul său a răspuns intenţiilor declarate ale suprarealismului, apoi acesta este Salvador Dali. Tot ce se leagă de el şi el însuşi în întregime, a reprezentat comentariul, ilustrarea şi punerea în scenă demonstrativă, în acţiune, a suprarealismului. E plauzibil să vedem în toate acestea efectul originilor sale catalane: printre trăsăturile specifice temperamentului catalan se remarcă într-adevăr un fel de fastuoasă ostentaţie vitală, care-şi asumă riscul tuturor aventurilor, al negoţului maritim, al acţiunii anarhice, al marilor realizări practice, precum şi al prostului gust. Regăsim de asemenea în splendida bogăţie a temperamentului catalan nevoia îndîrjită a revendicării de sine. Revendicare de personalitate, de originalitate, care e nervul întregii istorii a acestei mici populaţii mediteraneene, mică prin subordonarea în care a fost ţinută întotdeauna, dar mare prin sufletul, prin voinţa ei de a fi, ca şi prin valorile a căror mesageră este. Nu trebuie să ne mirăm că această revendicare capătă, atunci cînd se reduce la un individ, aspectul de insistenţă publicitară.
Salvador Dali avea să dea acest aspect revendicărilor de sine.

Suprarealismul avea să-l facă să împingă publicitatea pînă la scandal. în scandal el a desfăşurat

o inteligenţă inepuizabilă, o ingeniozitate indefinibil încîntătoare. Prolixitatea scrierilor sale, jargonul lor, proporţiile senzaţionale şi adeseori profunde mărturisesc o facultate de invenţie neobişnuită, în acest domeniu ambiguu în care se zbate geniul poeţilor suprarealişti, pe care l-au botezat umor negru. Manifestărilor sale Dali le-a adus ca sprijin manifestările personale şi anume strălucirea proprie, decorul, modul de a se îmbrăca, transformările propriei fizionomii. EI a amuzat publicul şi a acţionat asupra lumii. Cum e un fapt de scandal să rupi cu principiul identităţii şi al noncontradicţiei, trebuie să admiţi că suma scandalului este să te negi pe tine însuţi şi să nu mai provoci scandal, nemaişocînd publicul şi obţinînd complicitatea acestuia. Dali a realizat aceasta, cucerindu-i pe miliardarii americani, pe generalul Franco şi pe Papă. Cît priveşte pictura, considerată mai ales în perioada pe care ne permitem s-o numim cea mai serioasă din cariera sa, şi înainte ca să se fi produs consecinţele extreme ale personajului său, e sigur că aceasta corespunde principalelor intenţii ale suprarea- lismului. Ea utilizează tot aparatajul psihanalitic, figurează fetişismele obsesiónale, serveşte de eşapament pentru impulsurile erotice secrete, asociază şi interpretează delirurile, organizează întîmplările obiective. Astfel, ea realizează un univers inexistent şi prin aceasta eliberat, uşurat, descărcat, plin de satisfacţia spiritului. Fireşte, cu mijloacele picturale ale celui mai fidel şi conştiincios realism şi cu o tehnică riguros academică. «Paranoia critică» n-ar putea întrebuinţa decît cea mai cuminte şi mai convenţională dintre metodele picturale. Domeniul în care am putea recunoaşte totuşi semnele unei anomalii mentale ar fi minuţia şi aplicaţia cu care numita paranoia se exersează să picteze bine într-un mod expresiv şi prin urmare cu intenţia subtilă de a se depăşi şi de a-şi provoca exactitudinea şi propria abilitate, ca şi într-un punct anume al acestei arte perfect reglementată, şi anume în reprezentarea spaţiului. Aci există un uşor « deranjament» secret, cu adevărat suprarealist, al fascinaţiei produsă de picturile lui Dali. Minuţia cu care acestea sînt executate ajunge la miniatură şi cere ca 147 ochiul contemplator să se folosească de lupă, pentru

că dimensiunea anumitor entităţi figurate pe pînză nu e proporţională cu a celorlalte şi pentru că trebuie să pricepem că aceste entităţi, fie că e vorba de portretul lui

Wilhelm Tell, al unui cotlet pe plajă, al unui ou pe farfurie, dar fără farfurie, sau al tatălui artistului, sînt simbolice şi că distanţele dintre ele sînt mentale, imaginea totală, oricît de îngrijit ar fi pictată, iese astfel din cadrul picturii pentru a reintra în sfera ei natală, care este cea spirituală, în aceasta constă minciuna artei lui Dali. Căci orice artă e mincinoasă, şi tocmai de aceea este artă. Arta de a picta e în mod arbitrar, genial, o artă mincinoasă prin modul de folosire a mijloacelor specific picturale.

Aci, dintre toate mijloacele, perspectiva e aceea care înşeală. Celelalte mijloace sînt puse la lucru după regulile cele mai banale, pînă la a ne obosi, a ne decep-ţiona, dîndu-ne să înţelegem că într-o astfel de pînză nu există nici o noutate picturală, că nu e decît o convenţie tradiţională, şi prin urmare că nu există pictură, şi aceasta e fără îndoială o mistificare destul de fericită care nu-şi propune decît să-şi rîdă de pictură şi să impresioneze exclusiv spiritul, să-l atingă şi să-l tulbure. Totuşi nu e vorba de o minciună picturală, ci dimpotrivă o aplicare rutinieră a picturii: nu transform pictura, fac o pictură asemănătoare cu pictura dintotdeauna, adică pictura mi-e indiferentă, cu totul altceva mă interesează. Dialogul se opreşte aici, nu mai există pictură, nu mai există nimic. A- cesta e fără îndoială un rezultat ce se situează în afara picturii şi care nu reprezintă decît o victorie a spiritului a Geisf-ului cu rîsul său metafizic, *stets verneint*. Dar, iată că se zăreşte în aceste mici pînze netede, agreabile, docile ca nişte picturi de Meissonier, un mijloc pictural, perspectiva, folosită invers. Aşa încît existînd o minciună picturală, există pictură. Pictură a unui pictor suprarealist, bineînţeles, ale cărui intenţii ştim bine că nu se rezumă la domeniul picturii şi la sărmanele expediente materiale ale picturii, ci ţin de domeniul revoluţiei spirituale, de domnia pură a spiritului. Da, dar în cazul de faţă acest spiritual pur care trebuie să fie un suprarealist, a folosit un mijloc pictural, şi este deci un pictor. Intenţia sa profundă poate să fi fost aceea de a ne face să ajungem la o operă

metafizică şi spirituală, la explorarea subconştientului, la o revoluţie suprarealistă... De aici a pornit şi aici a ajuns, aici s-a menţinut întotdeauna, dar nu aşa cum crede că poate pretinde, căci între cele două extreme el a creat o

figurare sau o desfigurare a spaţiului, iar acesta e un act de pictor.

La capătul acestui labirint de contestaţii şi controverse ajungem la aceeaşi simplă observaţie: dacă nu trebuie să pictăm, tot trebuie să pictăm. Şi orice fel de a picta pleacă întotdeauna de la o ambiţie ideală care, paradoxal, constrînge pictura, o restringe, o reduce, ajungînd chiar s-o abolească. Dar pictura e întotdeauna prezentă. Studiindu-i pe pictorii suprarealişti să continuăm, aşadar, să vorbim de pictură.

în Joan Miró nu regăsim aceleaşi aspecte ale felului de a fi catalan pe care le întruneşte compatriotul său Dali, ci acel fundamental primitivism iberic, întru totul naiv întru totul inocent, care nu-şi recunoaşte nici un maestru şi nu ţine seama decît de o sumă de raţionamente, de elaborări, de complexităţi ale civilizaţiei. Este, în cel mai bun caz, şi în cel mai minunat înţeles al cuvîntului, un barbar. Desenele primitivilor pe pereţii grotelor aveau o funcţie religioasă: în afara căreia, dacă vrem să descoperim în ele prima bîj- bîire a unei funcţiuni artistice, va trebui să recunoaştem mai întîi caracterul lor de joc. E prima activitate a celuilalt primitiv, care este copilul. 0 discernem în picturile lui Miró. Dacă trebuie să observăm în ele anumite expresii, acestea sînt expresia rîsului, un rîs discret, a unei suave şi blînde maliţii, a unei fermecătoare prospeţimi. Pictează cu o instinctivă dar profundă şi sigură cunoaştere a calităţilor pe care trebuie să le aibă o pictură bună: culori preparate cu grijă, puternice şi vii, contrastate armonios, o materie frumoasă, un desen suplu şi o compoziţie echilibrată. Dar mai ales se joacă. Şi tocmai de aici vine strălucirea picturilor sale, precum şi irezistibila lor atracţie. Aceasta ne lasă să întrezărim că în ele se petrece ceva, ceva plăcut, chiar şi atunci cînd această graţioasă comedie nu se prezintă sub aspectul unor forme rudimentare, evocînd o fabulă 149 cu flori şi animale ce evoluează în vaste spaţii colorate. Putem apropia picturile sale de operele lui Kandinsky, dar formele lui Kandinsky şi combinaţiile lor răspund intuiţiilor unei bogate vieţi interioare, la graniţa dintre meditaţia muzicală şi mistică. Creaţiile lui Miró emană din profunzimile ingenuităţii. Ca şi Kandinsky, fără îndoială, Miró este unul din acei creatori pe care şi-i pot revendica drept maeştri artiştii abstracţi. E totuşi potrivit să-l considerăm în perspectiva suprarealismului nu numai

pentru că, după primele sale producţii picturale, atît de interesante şi meritînd să fie mai bine cunoscute, el a făcut parte din echipa suprarealiştilor şi pentru că aceştia îl revendică drept unul de-ai lor, dar şi pentru că sînt îndreptăţiţi s-o facă şi pentru că meritul esenţial al artei lui Miró este meritul *poetic*. Arta sa este o artă de poet datorită tocmai apropierii pe care ne impune s-o facem între ea şi joc, datorită sentimentului ce o inspiră, datorită stării de miraculoasă libertate spirituală, întreagă şi suverană, a cărei expresie este.

Cu Max Ernst, origniar din Renania, avem de-a face cu o inspiraţie într-alt fel complexă şi cu izvoare într-alt fel bogate şi pline, mai ales acelea ale romantismului german. Experienţele dadaiste şi suprarealiste, el le-a trăit cu o conştiinţă lucidă de om avertizat şi extrem de cultivat. Dovadă meşteşugitele sale romane-colaj, de care am amintit, *La Femme 100 têtes*[2] şi 0 *săptă- mină de bunătate*. Cînd se apropie de elementar, de acele scoarţe de copac ce par a fi una din obsesiile sale predominante, el o face cu o atenţie meditativă, comparabilă cu aceea a unui Goethe sau Novalis. Nu aparenţele naturii le regăsim în opera sa, ci spiritele naturii, ale acelei naturi din care cei mai profunzi filozofi-poeţi au făcut o forţă metafizică. Iată lucrul de care trebuie să ne convingem dacă recunoaştem în opera sa prezenţa unui crepuscul în pădure sau a acelor păsări cărora le-a ridicat monumente. Pictor excelent, şi unul dintre cei mai adevăraţi pictori printre cei care s-au numărat în grupul suprarealist, Max Ernst e un creator complet în sensul că merită, cuprinzînd aci şi titlul său de pictor, de mare pictor, pe acela de poet, de mare poet. ablourile lui au o rezonanţă, cea mai prelungă, cea mai gravă rezonanţă, dar şi cea mai emoţionantă, infinit de bogată în armonii şi sugestii şi corespunzînd vibraţiilor intime ale sufletului omenesc.

E de înţeles, că, trăită de o astfel de personalitate, experienţa suprarealistă şi-a dobîndit deplina ei semnificaţie. Ernst însuşi a stăpînit-o de la început, în 1919, îndată după ce fusese demobilizat, la Köln, unde a fost unul dintre promotorii dadaismului, împreună cu Arp şi cu un fiu de bancher care îşi alesese numele răsunător şi

[2] *La Femme 100 tetes* – joc de cuvinte: femeia 100 de capete – femeia fără cap (N. tr.).

«căutat» de Baargeld. Acest bancher, sperînd să-şi vadă fiul renunţînd la comunismul de care fusese cucerit, în favoarea unei agitaţii ce-i părea mai puţin neliniştitoare, i-a pus la dispoziţie un mare atelier unde se putea «juca» în voie cu prietenii săi. Dar pentru aceştia, pentru Ernst, nu erau numai jocuri, nu erau numai vane înfruntări. Ernst era un poet şi poezia este prin ea însăşi ironie. Adică duplicitate a spiritului menit să facă să ţîşnească, printr-o insidioasă şi surprinzătoare întrebare, din duplicitatea lucrurilor, un adevăr mai profund. Prin urmare, Max Ernst a efectuat, ca un adevărat poet, artist şi creator, acele cercetări asupra automatismului plastic care sînt *frotajele* sale, acele alăturări întîmplătoare în vederea unei identităţi esenţial poetice pe care o reprezintă colajele lui şi pe care a căutat-o în picturi pline de imaginaţie simbolică cerută de doctrina suprarealistă, tablouri în care îşi desfăşoară imaginaţia cu nesfîrşite resurse. Astfel, pictorul Max Ernst merge pe drumul deschis de suprarealism; dar, dublant de un poet de originalitatea sa, de substanţa de cultură şi de inspiraţie pe care o are...

Cu Yves Tanguy (1900—1955) sînt satisfăcute în special ambiţiile onirice ale poeziei suprarealiste. Universul picturii este în întregime şi categoric un univers de vis. Dacă în ea spaţiile se extind, ca şi plajele deşerte, cerurile imense, dacă acolo se nasc şi cresc diverse creaturi de aparenţă vegetală sau animală, nimic din toate acestea nu este totuşi de pe planeta noastră, ci dintr-o altă cosmogomie, aceea, fără îndoială, 151 al cărei demiurg este Hypnos. Totuşi, la originile sale credem că putem recunoaşte un element al naturii: marea. Tanguy era breton, fiu al unui ofiţer de marină; mai mult, s-a născut chiar la Ministerul Marinei, unde locuia tatăl său. Visele lui sînt, prin urmare, visurile unui copil al mării, cu uriaşele ei distanţe şi cu straniile creaturi făcute din oseminte, din concreţiuni calcaroase, din obiecte ciudat îmbinate, urme ale unor vase eşuate în cele mai aventuroase expediţii ale lui Edgar Poe şi Jules Verne. 0 emoţie poetică incomparabilă cu oricare alta, total neobişnuită şi cu adevărat stranie se degajă din vastele lui creaţii, pure fructe ale visului, opere numai ale geniului, în opoziţie cu această simplitate – minunată simplitate – se situează experienţa lui André Masson, artist de o mare complexitate intelectuală şi culturală, care a admis suprarealismul şi l-a trăit la timpul său. A fost într-adevăr

sensibil la suprarealism, prin raţiune vitală şi datorită tuturor binefăcătoarelor efecte liberatoare pe care acesta avea să le exercite asupra lui.

Dar acordul său cu suprarealismul, cu forţele poetice, cu investigaţiile abisale ale acestuia, nu puteau, în cazul unei inteligenţe ca a sa, să se oprească la numai atît, să se satisfacă pe sine, prelungindu-se la nesfîrşit. Inteligenţa trebuia să reacţioneze, fiind critică şi mobilă şi mai ales aparţinînd unui pictor sensibil şi interesat de tot ce îi putea alimenta sensibilitatea. Inteligenţa lui Masson, repetăm, e o mare şi înaltă inteligenţă, formată prin reflecţie filozofică, îndrăgostită de luciditate în materie de creaţie, o inteligenţă de natură baudelairi- ană. Suprarealismul va fi fost unul din episoadele neîntreruptelor sale demersuri. Episod capital, desigur, dar care a servit acestei inteligenţe în special pentru a-şi pune probleme într-un mod mai fundamental, pentru a-şi cunoaşte şi mai bine obiectul, care e capacitatea sa de a crea pictură.

în oricare din episoadele demersului său, o astfel de inteligenţă nu poate să nu ţină seama de limitele, de contradicţiile, de negaţiile de care se loveşte şi să nu sară la un alt stadiu, care, întîmplător, poate fi acela al bunului simţ. Dar un bun simţ dobîndit, cîştigat şi, prin urmare, esenţialmente diferit de toate sistemele sclerozate, rutiniere şi satisfăcute în care se menţine vulgul. Un spirit pasionat care, ieşit din proba de 152

iniţiere a suprarealismului descoperă, în Provenţa, prospeţimea naturii, natura fiind pentru el cu totul altceva decît pentru publicul imobilizat în schemele convenţionale, şi care nu şi-a părăsit niciodată fotoliile nici măcar pentru a merge s-o vadă. Nici o concepţie despre artă nu este valabilă decît dacă a fost cucerită printr-o luptă aprinsă, decît dacă rezultă dintr-o tensiune, dintr-un efort, dintr-o dialectică. E bine să amintim în trecere, pentru cei care riscă să se înşele: atunci cînd un artist pare să se fi «întors » din suprarea- lism sau din cubism sau din oricare altă mare experienţă îndrăzneaţă a epocii noastre, îndreptîndu-se în altă direcţie, nu e de loc cazul să vorbim, cum au unii tendinţa s-o facă în mod zgomotos, de o «întoarcere înapoi»: e vorba, dimpotrivă, de un nou pas înainte. Revoluţiile o dată depăşite, ca şi revoluţiile ratate de-a lungul istoriei, constituie întotdeauna o îmbogăţire,

iar artistul care le-a trăit continuă să se menţină pe o linie de progres, adică pe o linie de cercetare şi de descoperiri. Neliniştea lui Masson a fost într-adevăr hrănită de suprarealism, dar pentru a se hrăni ulterior cu alte proiecte şi cu alte intenţii, rămînînd, de fapt, fidelă ei însăşi şi esenţei ei patetice. Pateticul, iată ce caracterizează într-adevăr arta lui Masson, sau mai bine zis poetica sa, ori, pentru a folosi termenul îndrăgit de Baudelaire şi de Delacroix şi care este cel mai potrivit, *imaginaţia* sa. Această imaginaţie se exaltă întotdeauna în formă de luptă. Fapt descifrabil în scrierile lui Masson, care ne obigă, în lipsa unei traduceri mai explicite, să ne referim la anumite mari scrieri mitologice. Miturile nu servesc Ia nimic altceva decît la acoperirea unei multiplicităţi de anecdote: publicul se mulţumeşte cu anecdotele fără a-şi da seama că ascultînd aceste povestiri el ajunge la o cunoaştere mai profundă, aceea a forţelor elementare ce-i animă subconştientul şi jocul elementar. Gîndirea artistului este, dimpotrivă, indiferentă la anecdote şi esenţial- mente mitologică. E modul ei specific de a trece de la particular la general.

Două întîlniri aveau să fecundeze în mod deosebit neliniştea lui Masson: Spania, cu războiul civil şi 153 permanenta ei tauromahie; Provenţa, cu lumina şi natura ei, adică revelaţia luminii şi a naturii. încă o dată, Masson n-a « revenit» la natură. El a cucerit o anumită concepţie despre natură, care nu putea fi decît a sa. Mai mult, el s-a situat în natură. E ceea ce, la timpul şi în felul lor, conform cu propria lor fatalitate, făcuseră şi impresioniştii, în special Claude Monet.

La fel ca şi chinezii. Nu e vorba aici de « naturalism », nici de cuprinderea în aceeaşi rubrică a artei impresio-niştilor, a artei chineze şi a artei lui Masson. Dar, examinînd minunatele peisaje provensale ale acestuia din urmă, vom înţelege că putem să le comparăm *mutatis mutandis,* lăsînd peisajelor lui Masson caracterul lor propriu, putem să-l situăm pe acest artist în felul în care omul chinez se situează în natură, ca şi în felul în care omul impresionist se situează în natură. Comportamentul mental al americanului Man Ray a rămas întotdeauna pur dadaist şi suprarealist, şi apropiat de acela al prietenului său Duchamp: aceeaşi aplecare spre organizarea miraculosului, aceeaşi practică de a extirpa eteroclitul

haos al realităţii, recom- punînd din el un alt haos, nu mai puţin eteroclit, dar flatînd imaginaţia şi plin de sclipiri revelatoare. Totemuri şi metronomuri, striuri de lemn şi volute de cochilii sau de violoncel, figuri geometrice şi figuri de cărţi poştale, imagini motrice ale emoţiei cosmice sau ale emoţiei sexuale, toate acestea compun atelierul lui Man Ray, toate acestea îi compun pictura. Dar aceste revelaţii vor fi şi mai sesizante în măsura în care nu se produc decît pe cale vizuală, printr-o privire asupra lumii, prin ochiul care, fără a alege, fără a suscita, mişca sau aduna, nu are decît să descopere, ochiul cel mult consolidat de forţa obiectivă şi ştiinţifică a aparatului de fotografiat. Nici o artă şi nici o magie în toate acestea: maşina de văzut fixează ceea ce există, dar ceea ce există se dovedeşte a fi fantastic. Nu modificăm nimic din ceea ce există, numai că maşina şi realitatea devin şi mai fantastice. Ce extraordinare poeme compun cele mai simple obiecte atunci cînd fotograful foloseşte procedeul solarizării, constînd în developarea clişeelor în lumină puternică! Sau procedeul «rayografelor», ce suprimă însuşi aparatul şi constă în expunerea numitelor obiecte pe hîrtie sensibilă la razele unei surse luminoase. Evident, simţurile

ne înşeală şi nu mai sîntem siguri de lumea aparenţelor. Fotografia de identitate nu mai e posibilă. Contactul cu percepţia şi cu fenomenul determină imediat o viziune ¡credibilă, un miraj, un mister.

Cu Pierre Roy **(**1880—1950**),** sîntem în domeniul « realismului magic », al obiectelor minuţios reproduse, netede, inocente şi a căror simplă întîlnire dă naştere unei surprize, mai ales dacă această întîlnire este anormală în privinţa dimensiunilor şi dacă un imens pahar de vin roşu figurează în acelaşi plan cu un minuscul castel de pe o carte poştală sau de pe un afiş turistic. Om singuratic, creînd o ambianţă plăcută, şi profund origianal, Pierre Roy şi-a trăit existenţa într-o lume dezacordată, în acelaşi timp apăsătoare şi neliniştitoare, în care poezia este întotdeauna latentă şi în stare de veghe.

Nu trebuie să uităm nici o clipă acest caracter experimental şi trăit al suprarealismului: el este un mod de a fi şi anume unul care se poate lovi de dificultăţile condiţiei sociale şi umane. Dovadă cariera excentrică şi dureroasă a lui Wols (1913—1951**),** pe adevăratul său nume Alfred Otto Wolfgang

Schiilze, care a învăţat etnografia cu Frobenius şi a fost elev la *Bauhaus* înainte de a trăi ca fotograf la Paris, amestecîndu-se în mediile vieţii artistice de avangardă, vagabondînd pe meridianele lumii şi apărîndu-şi ultimele zile în refugiile şi vicisitudinile ocupaţiei. Sub aceste aventuri evoluează o altă odisee, aceea a unui suflet răbdător şi plin de febră, îndîrjit să-şi exprime secretele în infinitezimalele sale guaşe şi gravuri. Nu mai puţin ciudate sînt operele lui Brauner, cercetările sale în folosirea cerurilor în pictură, figurile şi imagistica sa cu amuzante semnificaţii mistice. Există asemenea semnificaţii şi în somputuoasele contexturi colorate ale canadianului Pellan, creator inspirat de o puternică, irezistibilă imaginaţie plastică. La fel, în ferocităţile tropicale ale cubanezului Wilfredo Lam şi în deflagraţiile cosmice ale chilianului Matta. într-un cuvînt, trebuie să ne referim la suprarealism ori de cîte ori pictura întîlneşte îndrăzneţ şi într-un mod oarecum provocator literatura, adică expresia lirică sau, pentru a reveni la terminologia artelor plastice, expresionismul. De altfel, poeţii 155 propriu-zişi, aceia care sînt specializaţi în arta cuvîn- tului, pot *lua cuvîntul* în domeniul rezervat artelor tăcute: e cazul poetului Bryen; la fel face şi Henri Michaux cu poemele sale grafice, rod al aceleiaşi experienţe de aprofundare spirituală ce inspiră admirabilele sale poeme scrise, ce inspiră întreaga sa operă trăită care, bufonă, agresivă şi tragică, ne ridică deasupra întregii realităţi cunoscute. Eminent solitar, Michaux n-a participat de loc în mod expres la manifestările publice ale suprarealismului, dar puţini oameni vor fi realizat ca el această stare de depăşire absolută pe care suprarealismul a predicat-o. în acest sens, personalitatea sa este tipică. Şi, eliberată de toate categoriile artelor literare şi ale artelor plastice, asumîndu-şi toate puterile, ea este aceea a unui om integral liber şi care, prin călătoriile sale în locurile cele mai misterioase ale planetei, ca şi în acelea ale psihicului, prin practicarea drogurilor ca şi a tehnicilor artistice, prin fanteziile sale de limbaj şi de desen, prin curiozitatea înţelepciunilor, magiilor şi misticilor sale, a mecanismelor viselor sale, a impulsurilor subconştienului – n-a fost preocupat decît să depăşească obişnuitul, în- cercînd aventura. Aceasta, în tovărăşia şi sub controlul unei inteligenţe critice din cele mai ascuţite, mereu trează, profund şi cumplit de comică.

Propagarea suprarealismului în lume şi în timp este un fenomen considerabil şi ar trebui să ne oprim mai îndelung asupra unor artişti ca Labisse, Courmes, Cattiaux, Ino, Goetz,

Toyen, la creatori de meleaguri, de arhitecturi, de mobile, de costume, de femei şi de poveşti, ca Berman sau Leonor Fini, la cei doi belgieni, Magritte şi Delvaux, care au aplicat în vaste decoraţii temele fantastice ale erosului suprarealist, cu un remarcabil succes. Domneşte un fel de stupoare poznaşă, incontestabil surprinzătoare, în palatele de fotograf în care Delvaux îşi plimbă doamnele sale nude, adesea în tovărăşia unor domni corect îmbrăcaţi. Uneori Helion şi-a folosit şi el talentul în acelaşi fel. Rămînem astfel în domeniul picturii executate fără nici o intenţie de inovaţie tehnică, dar care-şi extrage forţa de surpriză din întîlnirile la care supune imagini disparate.

Una din deprinderile mai profunde pe care ni le-a dat pictura suprarealistă este aceea de a ne uimi de

realitatea însăşi nu numai atunci cînd pictorul introduce în ea disonanţe, ci chiar şi atunci cînd o prezintă în evidenţa ei cea mai obişnuită, şi tocmai pentru aceasta. Faptul că un domn cu melon pe cap stă alături de o femeie dezbrăcată este destul de ciudat, dar, la urma urmelor, ne putem aminti că-i acelaşi gen de ciudăţenie care provocase scandalul *Prînzului pe iarbă* al lui Manet. Cel mai greu de realizat în acest caz este punerea în evidenţă a ciudăţeniei pălăriei în sine şi fără a recurge la un efect de contrast. Căci o pălărie, un melon, este un obiect uimitor şi tocmai *suprareali- tatea* lumii ne place de aci înainte să ne uimească. Iată, poate, la urma urmelor, frisonul *nou* cu care suprarealismul ne-a îmbogăţit sensibilitatea. în acest sens o apropiere trebuie să fie făcută între suprarea- lism şi pictura naivă. Suprarealiştii au făcut de altfel mult pentru gloria lui Rousseau-Vameşul, înţelegînd tot sprijinul pe care îl aducea punctului lor de vedere opera unui suflet simplu şi primitiv al cărui univers se restrîngea la decor, la locurile şi la elementele cele mai comune: şi toate acestea în aşa fel puse în evidenţă încît căpătau aerul unui miracol mai răscolitor decît cele mai năstruşnice fantasmagorii ale imaginaţiei. De altfel, Rousseau nu era lipsit de imaginaţie şi nimic nu-l putea împiedica să combine modestele elemente ale universului său într-o ordine care, desigur, nu era aceea a realităţilor lor cotidiene şi după care, totuşi, el considera că e natural să le orînduiască; era ordinea micii lui reverii inocente, întru totul conformă cu prozaica realitate în care trăia. Deci, oricît de ingenuu ar fi reprodus-o, el săvîrşea actul poetic de a situa o canapea în junglă. Miracolul îl constituiau totuşi în cazul de faţă

canapeaua şi jungla. Bunul Rousseau, care nu-l citise pe Lautreamont, era impresionat de umbrelă şi de maşina de cusut şi dacă ar fi avut fantezia să le alăture pe o masă de disecţie, aceasta n-ar fi fost de loc dintr-o intenţie malignă de a ne uimi, ci pentru că ele erau deja asociate în sufletul său candid ba, mai mult poate, şi cu masa de disecţie a unui posibil văr din provincie, chirurg de meserie. Toate aceste ustensile familiare constituiau un cabinet de minuni, 157 al cărui motor n-avea nevoie să fie supus la vreun efort. Era destul *să le arate*. Căci, într-adevăr, nu fuseseră niciodată văzute.

Mi se va răspunde că dacă imaginile lui Henri Rous- seau surprind, aceasta este pentru că au un stil. Da, dar acest stil este stilul viziunii mijlocii a oamenilor de mijloc. La polul opus faţă de insolit, sîntem aici în domeniul comun. Comun pentru toţi, obişnuitul cotidian, care în lumea exterioară e pentru noi cel mai intim. Or, tocmai aceasta produce surpriza. Nu lucrul inexistent e cel care ne emoţionează, ci acela care există în cel mai înalt sens al cuvîntului. Iată punctul în care pictura naivă se întîlneşte cu suprarealismul, pentru a-i da una din împlinirile sale posibile, deşi poate^că nu pe aceea pe care ar fi dorit-o cel mai mult. în- tr-adevăr, nu extraordinarul, ci obişnuitul e acela care ne deconcertează, obişnuitul, de loc modificat şi, dimpotrivă, înregistrat exact de conştiinţa cea mai obişnuită. Biroul vamal al lui Rousseau în spatele grilei, un colţ de stradă din cartierul Saint-Sulpice sau strada Novrins a lui Utrillo, o mercerie, o măcelărie sau cine ştie ce încîntătoare prăvălioară, toate aceste aspecte ale lumii noastre obişnuite, iată-le surprinzîn- du-ne ca o revelaţie spontană. Percepem în aceste prezenţe o tăcere nemaiîntîlnită, tot felul de blînde şi tulburătoare prelungiri, un adevărat mister.

Fără îndoială că pe căile acestei vrăji poetice realismul se poate îndrepta spre reînnoire. Există şi acea enigmă în calmul scenelor de interior ale lui Joseph Floch, ce constituie unul din rarele eforturi ale epocii noastre pentru a reda picturii de interior marea ei demnitate. Dar şi aceste exterioare, străzi din New York, şantiere în construcţie decorate cu insolite statui enorme sînt şi ele, prin caracterul lor de mister închis, tot *interioare.* La fel se întîmplă cu străzile mizere din lucrările pictorului francez de origine cehă Joseph Sima. Acesta cel puţin nu pictează decît rareori realitatea nudă; temperamentul său poetic e declarat şi a luat parte la marele joc al mişcării post-suprarealisle; alături de poeţii întorşi spre tradiţiile oculte, el a putut confirma şi satisface nevoia permanentă pe care o

păstrează din cultura Europei Centrale şi care constă în completarea vieţii cu un fel de efort muzical, prin- tr-o transpunere metafizică şi poetică. Pentru a reda

fizionomia morală, el foloseşte de obicei, ca şi pentru mesajul peisajelor marine, pustii, sălbatice şi de o mare intensitate spirituală în care poposeşte, mijloace nerealiste: linii subtile extinzînd distantele, dialoguri de ocru şi de albastru, forme evocînd naşterile elementare, cosmice şi psihice deopotrivă. O imensă meditaţie ne fascinează, ne aspiră în spaţiul acestor pînze. Trebuie să vedem în Sima unul din cele mai nobile şi mai grave spirite care s-au străduit vreodată să exprime prin pictură semnificaţia unei stări sufleteşti sau a unei stări de fapt.

în acest punct al suprarealismului în care am ajuns, şi la confluenţa sa cu o pictură voit sau ingenuu exactă, aş situa exemplul lui Balthus. Pe plan tehnic, acest artist nu se străduieşte decît să picteze bine, aşa cum ne-au învăţat maeştrii, de pildă Courbet. Cu aceste mijloace el va şti de minune să dea peisajului de la Commerce-Saint-Andre sau cutărui alt colţ banal al oraşului un aspect de inexplicabilă şi mută încremenire. Personajele sale cu vîrstă şi conştiinţă de copil par cu adevărat rătăcite în aceste locuri; ele sînt aici reduse la singura posibilitate de a se închide în gîndurile cuprinse în capetele lor mari. Aci trebuie căutat secretul acestei arte neconforme. Este arta unei copilării rămasă ea însăşi în mijlocul lumii oamenilor mari. Această lume este foarte serios şi studiat reprodusă, dar gîndurile copilăriei îi sînt inadecvate. Chiar şi cînd ele se încumetă să se definească, ceea ce are un caracter pervers şi tragic. Căci există o tainică dramaturgie a copilăriei, mai teribilă decît aceea a oamenilor mari, şi la care aceştia nu pot asista fără să simtă la rîndul lor o ciudată stînjeneală. Măiestria tehnică îi permite lui Balthus să-şi desfăşoare dramaturgia în pînze de format mare: la umbra unor perdele grele, gesturile tulburi ale adolescentelor sale nude, impulsurile lor ucigaşe, fantasmele lor capătă cea mai maiestuoasă amploare. S-a putut reproşa acestei picturi caracterul ei literar. Dar acelaşi reproş poate fi adresat oricărei picturi suprarealiste sau generată de suprarea- lism. Am văzut că Balthus se situează în mod deliberat dincolo de pictura *stricto sensu* şi prin urmare dincolo de antinomia pictură-literatură. în general, 159 freamătul ideologic al veacului nostru trebuie să ne facă să nu ne oprim la determinări *a priori* ale artei şi s-o considerăm pe aceasta, s-o mai spunem încă o

dată, ca o experienţă. Această experienţă e trăită în toate direcţiile şi nu ne rămîne decît să considerăm cu bucurie imensa bogăţie de operaţie şi de producţie care s-a efectuat în cadrul ei.

Nu vrem să insistăm prea mult. Un eveniment atît de important ca suprarealismul nu şi-a încetat ecourile, nu e la capătul posibilităţilor şi consecinţelor sale. El a instaurat tot felul de valori ce puteau fi excluse pe viitor din creaţia plastică deoarece sînt literare sau romantice: inspiraţia, fantezia, emoţia, infinita putere de sugestie, *semnificaţia*. Esteticieni de seamă ne-au învăţat, în ultimul timp, să ne situăm, pentru a studia istoria artei, într-un punct de vedere strict morfologic, discernînd în ea o genealogie de forme. Dezvoltările înseşi ale acestei istorii de după Cézanne şi revoluţia cubistă îi împingea în mod firesc pe această cale. Dar creaţia umană este o dialectică permanentă. E cazul de aci înainte să recunoaştem în ea prezenţa unei puteri care este, de fapt şi în esenţă, creaţie, adică *poezie*.

DADAISMUL ŞI SUPRAREALISMUL

DADAISMUL

1916 **Crearea, în cabaretul *Voltaire* din Zürich, a mişcării Dada, de către Tristan Tzara, Huelsenbeck, Marcel Iancu, Arp, Richter etc., a unei reviste şi galerii numită *Dada.* Tzara publică *Prima aventură cerească a d-lui Piramidon.***

Primul număr al revistei « Sic », scoasă de Pierre-Albert Birot la Paris.

Picabia scoate la Barcelona revista «391».

1917 **Primul număr al revistei « Nord-Sud », scoasă de Pierre Reverdy, la Paris, cu colaborarea lui Apollinaire, Max Jacob, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault.**

1918 **Activitate Dada la Berlin şi la Köln, unde Max Ernst, Arp şi Baargeld scot mai multe publicaţii.**

Primul *Manifest* dadaist, la Zürich.

1919 **La Zürich apare *Antologia* dadaistă (texte de Tzara, Picabia, Cocteau, Reverdy, Aragon, Soupault, Breton, Radiguet, Ribemont-**

Dessaignes, Gabrielle Buffet, Albert Birot; ilustraţii de Arp, Picabia, Richter, Kandinsky, Klee, lancu).
Tzara şi Picabia se află la Paris.
Aragon, Breton şi Soupault editează la Paris revista « Littérature ».

1920 **Publicarea celor *Şapte manifeste dadaiste.***
***Cîmpurile magnetice,* de André Breton şi Philippe Soupault. Apare un număr al revistei « 391 », reproducînd *Tablou Dada* (Gioconda cu mustăţi) de Ducbamp şi *Sfînta Fecioară* de Picabia.**

1920— 1922 Numeroase publicaţii, manifestări, expoziţii Dada la Paris. Principala revistă a grupului dadaist este « Littérature ». Breton, Eluard, Desnos, Crevel, Péret, Ernst, Picabia etc. fac primele experienţe de dicteu automat. Intervine ruptura dintre « Littérature » şi dadaişti. Paul Eluard publică în colaborare cu Max Ernst *Repetiţii* şi *Necazurile Nemuritorilor.*

SUPRAREALISMUL

1924 Primul *Manifest al suprarealismului*, publicat de Breton. Crearea revistei « La Révolution surréaliste » (Revoluţia suprarealistă).
Deschiderea Biroului de cercetări suprarealiste.
Breton publică *Paşii pierduţi,* Antonin Artaud *Ombilicul limburilor ;* Michel Leiris (în colaborare cu André Masson) *Simulacru.*
Publicarea pamfletului *Un cadavru.*

1925 Scandal provocat de banchetul de la Saint-Pol-Roux. Expoziţie Miro (prefaţată de Benjamin Péret).
Aragon: *Un val de vise.*
Prima expoziţie colectivă a pictorilor suprarealişti la galeria Pierre.

1926 Expoziţie Max Ernst.

1927 Deschiderea galeriei suprarealiste din strada Jacques-Callot, în care vor expune toţi pictorii grupării. Expoziţie Yves Tanguy, Expoziţie Max Ernst (prefaţă de Arp).
Expoziţie Arp (prefaţă de Breton).

1928 Expoziţie Giorgio de Chirico (prefaţă de Aragon). Aragon: *Tratat despre stil;* Breton: *Nadia* şi *Suprarealismul şi pictura* (cu reproduceri după Picasso, Braque, Arp, Chirico, Picabia, Ernst, Miró, Masson, Tanguy, Man Ray).

1929 Expoziţie Salvador Dali (prefaţă de Breton).
Apare *La Femme 100 têtes* de Max Ernst.

1930 Revista îşi schimbă numele în « Le Surréalisme au service de la révolution» (Suprarealismul în slujba revoluţiei). Breton

publică *Al doilea manifest al suprarealismului.* Aragon: *Sfidarea picturii.*

1931 Apare filmul *Vîrsta de Aur* de Buñuel şi Salvador Dali.

1934 Expoziţie Victor Brauner (prefaţă de André Breton). Dali publică *Angelus de Millet.*

Jeanne Bûcher editează *Mica antologie a poeziei suprarealiste.*

1935 Expoziţie de desene suprarealiste.

1936 Expoziţie de obiecte suprarealiste (Dali).

Expoziţie internaţională a suprarealismului, la Londra. 1938 Expoziţie internaţională a suprarealismului (Paris). Apare *Manifestul pentru o artă revoluţionară independentă* redactat de Breton şi Diego Rivera.

Artaud: *Teatrul şi dublul său.*

1940 *Antologia umorului negru,* editată de Breton.

HIERONYMUS BOSCH, PRECURSOR

Singura deosebire care există, după părerea mea, între picturile acestui om [Hieronymus Bosch] şi picturile altora este că ceilalţi au căutat să picteze omul aşa cum apare el pe dinafară; el, singur, a îndrăznit sâ-l picteze aşa cum e pe dinăuntru.

P. JOSÉ DE SIGÜENZA (*Istoria ordinului San Jeronimo,* Madrid, 1600. – Citat în José Roberto TEIXEIRA LEITE, *Hieronymus Bosch,* Rio de Janeiro, Ministerul Educaţiei şi Culturii, 1956)

... De multă vreme mă lăudam că posed toate peisajele posibile, şi găseam derizorii celebrităţile picturii şi ale poeziei moderne.

îmi plăceau picturile stupide puse deasupra uşii, decor u- rile, pînzele de saltimbanci, însemnele, gravurile populare... ... Mă obişnuisem cu halucinaţia simplă, vedeam cu multă sinceritate o moschee în locul unei uzine, o şcoală de toboşari făcută de îngeri, căleşti pe drumurile cerului, un salon în fundul unui lac; monştri, mistere; un titlu de vodevil îmi crea spaime...

... Devenisem o operă fabuloasă.

ARTHUR RIMBAUD {*Un anotimp în Infern,* 1873)

DADAISMUL

O OPERĂ FABULOASĂ

Raţiunea este o lumină care ne face să vedem lucrurile aşa cum ele nu sînt – dar, la urma urmelor, cum sînt?

FRANCIS PICABIA

S-a terminat cu pictura. Cine ar putea realiza ceva mai desăvîrşit ca această elice? Spune, tu ai putea-o face?

MARCEL DUCHAMP

Scriu acest manifest pentru a arăta că putem face acţiuni opuse, într-o singură şi proaspătă respiraţie; sînt pentru acţiune, precum şi pentru contradicţia continuă; nu sînt nici pentru, nici contra şi nu explic nimic, pentru că urăsc bunul simţ.

TRISTAN TZARA *(Manifestul dadaist*, 1918, citit în sala Meise din Zürich Ia 23 mai 1918^

Fiecare pagină trebuie să explodeze, fie prin seriozitatea profundă şi grea, fie prin vîrtej, ameţeală, nou, etern, prin farsa strivitoare, prin entuziasmul principiilor sau prin felul în care e tipărită.

(Şapte manifeste dadaiste, p. 26)

Arta e un lucru personal, artistul o face pentru el; o operă comprehensibilă e un produs de gazetărie şi pentru că îmi place în această clipă să amestec acest monstru cu vopselele de pictură: tub de hîrtie imitînd metalul, pe care îl stîlcim vârsînd automat ură, laşitate, mîrşăvie. Artistul, poetul e încîntat de veninul masei condensate într-un şef de secţie al acestei industrii, e bucuros deşi înjurat pentru aceasta: dovadă că e imuabil.

(Ibid., *p. 31)*

Dezgust dadaist Abolirea memoriei: dada abolirea arheologiei: dada abolirea profeţilor: dada abolirea viitorului: dada credinţă absolută indiscutabilă în fiecare zeu produs imediat de spontaneitate: dada

salt elegant lipsit de prejudiciul vreunei armonii într-altă sferă; traiectorie a unui cuvînt aruncat ca un disc sonor strigăt; a respecta toate individualităţile în nebunia lor de moment; serioasă temătoare timidă arzătoare viguroasă decisă entuziastă; a-ţi curăţa biserica de orice entuziasm inutil şi greu; a scuipa ca o cascadă luminoasă gîndirea nepoliticoasă sau afectuoasă sau a o răsfăţa – cu satisfacţia vie că e exact acelaşi lucru ...

(Ibid. *p. 38)*

Am răsturnat latura plîngăreaţă din noi. Orice filtrare a acestei naturi este diaree murată, a încuraja această artă înseamnă a o digera. Ne trebuie opere tari, drepte, precise şi pe veci neînţelese. *Logica este o complicaţie, logica e întotdeauna falsă*.

(Manifestul dadaist, *1918, p. 32)*

SUPRAREALISMUL ŞI PICTURA

Ochiul există în stare sălbatică. Minunile pâmîntului la treizeci de metri înălţime, minunile mării la treizeci de metri adîncime n-au nici un alt martor în afară de 164
ochiul buimăcit care, în privinţa culorilor, raportează

totul la curcubeu. El prezidează la schimbul convenţional de semnale necesar, se pare, la navigaţia spiritului. Dar cine va stabili scara viziunii? Există ceva ce am văzut de nenumărate ori, ceva ce şi alţii, de asemenea, mi-au mărturisit a fi văzut, ceva ce cred că aş putea recunoaşte, fie că nu ţin ori că ţin la acest lucru, de pildă faţada Operei din Paris, ori un cal, ori chiar orizontul; există ceva ce n-am văzut decît foarte arareori, ceva ce nu m-am decis întotdeauna să uit sau să nu uit, de la caz la caz; există ceva ce plăcîndu-mi să privesc, nu îndrăznesc să văd vreodată, şi care e tot ce-ndrâgesc (în prezenţa sa nu văd nimic nici din rest); există ceva ce alţii au văzut, spun că ar fi văzut, şi pe care prin sugestie izbutesc sau nu izbutesc să mă facă să văd; există de asemenea ceea ce văd diferit de cum văd toţi ceilalţi şi chiar ceea ce încep să văd şi nu este vizibil.

Asta nu e totul.

Acestor diverse grade de senzaţie le corespund realizări spirituale destul de precise şi destul de distincte pentru ca să-mi fie permis să atribui expresiei plastice o valoare pe care, dimpotrivă, o voi refuza întotdeauna expresiei muzicale, cea mai profund confuză dintre toate. în- tr-adevăr, imaginile auditive cedează în faţa imaginilor plastice nu numai în privinţa clarităţii, ci şi în ordinea rigorii, şî, să ne ierte anumiţi melomani, ele nu-s făcute să sporească ideea de măreţie umană. Continue deci noaptea să cadă asupra orchestrei, şi să fiu lăsat, eu care caut încă ceva în lume, să fiu lăsat cu ochii deschişi, cu ochii închişi —e plină zi – în contemplarea mea tăcută.

Nevoia de a fixa imaginile vizuale, aceste imagini ce preexistă sau nu fixării lor, s-a exteriorizat dintotdeauna şi a ajuns la formarea unui adevărat limbaj, care nu-mi pare mai artificial decît celălalt şi asupra originii căruia ar fi inutil să zăbovesc. Trebuie cel mult să examinez stadiul actual al acestui limbaj, ca şi stadiul actual al limbajului poetic, şi sâ-l readuc, la nevoie, la raţiunea sa de a fi. Cred că pot cere mult unei facultăţi care, mai presus decît toate celelalte, îmi dă o superioritate asupra realului, asupra a ceea ce se înţelege de obicei 165 prin real. De ce altceva depind la fel de mult ca de cîteva linii, de cîteva pete de culoare? Obietcul, însuşi ciudatul

obiect îşi extrage din ele cea mai mare parte a forţei sale de provocare şi Dumnezeu ştie dacă această forţă de provocare e mare, căci nu pot să înţeleg spre ce tinde...

... O concepţie foarte îngustă despre imitare, considerată ca scop al artei, stă la originea gravei confuzii pe care o vedem prelungindu-se şi în zilele noastre. întemeindu-se pe credinţa că omul nu e în stare decît să reproducă cu mai multă sau mai puţină fidelitate imaginea a ceea ce-l emoţionează, pictorii s-au dovedit mult prea concilianţi în alegerea modelelor. Eroarea comisă a fost aceea de a se considera că modelul nu putea fi luat decît din lumea exterioară, sau chiar numai că putea fi luat din ea. Desigur, sensibilitatea umană poate conferi obiectului cu aparenţa cea mai vulgară o distincţie cu totul neaşteptată; nu e mai puţin adevărat că aceasta ar fi cea mai proastă folosire a puterii magice de figuraţie pe care unii au darul de a o aservi conservării sau consolidării a ceea ce există şi fără ei. E aici o abdicare de neiertat.

Este imposibil, în orice caz, în stadiul actual al gîndirii şi în timp ce lumea exterioară pare din ce în ce mai suspectă, să consimţim în continuare la un astfel de sacrificiu. Opera plastică, pentru a răspunde necesităţii de revizuire absolută a valorilor reale, la care toată lumea consimte azi, se va referi deci la un model pur interior, ori nu va exista.

Rămîne de ştiut ce se poate înţelege prin model interior, şi e cazul aci să abordăm marea problemă ridicată în anii din urmă de atitudinea cîtorva oameni care au re-descoperit cu adevărat raţiunea picturii, problemă pe care un mizerabil critic de artă se străduieşte cu disperare s-o eludeze. Dacă Lautréamont, Rimbaud şi Mallarmé, în domeniul poetic, au dotat primii spiritul uman cu ceea ce îi lipsea atît de mult : vreau să spun cu o adevărată izolare datorită căreia acest spirit, astfel ideal abstract de tot, începe să se preocupe de propria sa viaţă, în care realizarea şi dorinţa nu se mai exclud, pretinzînd de aci înainte să supună unei cenzuri permanente, în modul cel mai riguros, ceea ce pînă atunci îl constrîngea; dacă, de la ei încoace, noţiunea de permis şi de interzis a do- bîndit consistenţa elastică pe care i-o cunoaştem, mergînd pînă acolo, de pildă, încît cuvinte ca familie, patrie, societate produc în noi efectul unor glume macabre; dacă

într-adevăr ne-au determinat să aşteptăm de la noi înşine mîntuirea noastră, a trebuit, pentru a ne arunca nebuneşte pe urmele lor, animaţi de acea febră a cuceririi, dar a totalei cuceriri, *ce nu ne va mai părăsi niciodată, ca ochii noştri, ca iubiţii noştri ochi să reflecte ceea ce, neexistînd, e totuşi la fel de intens ca şi ceea ce există, şi să existe iarăşi imagini optice reale, scutindu-ne de regretul după indiferent ce părăsim.*

A N D R É B R E T O N *(Suprarealismul şi pictura»* Gallimard, 1928)

CRIZA OBIECTULUI

... Dedublarea personalităţii geometrice şi a personalităţii poetice s-au efectuat simultan. Necesităţii imperioase de a « deconcretiza » diferitele geometrii pentru a elibera în toate sensurile cercetările şi a permite coordonarea ulterioară a rezultatelor obţinute, i se suprapune riguros necesitatea de a răsturna în artă barierele ce separă lucrul văzut de vizibil, lucrul de toţi verificat de lucrul verificabil etc. Gîndirea ştiinţifică şi gîndirea artistică modernă prezintă în această privinţă aceeaşi structură: realul, prea mult timp confundat cu datul, se răspîndeşte şi într-un caz şi în celălalt, în toate direcţiile posibilului, tinzînd să devină una cu el. Aplicînd adagiul hegelian: « Tot ce este real e raţional, şi tot ce e raţional e real», ne putem aştepta ca raţionalul să se suprapună în toate punctele cu demersul real şi, efectiv raţiunea de azi nu-şi propune în aceeaşi măsură ca asimilarea continuă a iraţionalului, asimilare în cursul cărei raţionalul e chemat să se reorganizeze neîncetat, Jn acelaşi timp pentru a se consolidaşi ase dezvolta. În acest sens trebuie admis că suprarealismul e *însoţit în mod necesar de un* supra-raţionalism *care-l dublează şi-l măsoară. Introducerea recentă de către dl. Gaston Bachelard, în vocabularul ştiinţific, a cuvîntului* supraraţionalism, *care aspiră să dea seama de o întreagă metodă de gîndire adaugă un spor de actualitate şi de vigoare cuvîntului « supra- realism», a cărui accepţie rămăsese pînă acum strict* 176 *artistică...*

... De o parte şi de alta, e vorba de acelaşi demers al unei gîndiri ce rupe cu gîndirea milenară, de o gîndire care nu mai e reductivâ, ci infinit de inductivă şi extensivă, faţă de

care obiectul, în loc să se situeze o dată pentru totdeauna dincoace de ea se recreează văzînd cu ochii, dincolo. Această gîndire nu şi-ar descoperi, în ultimă analiză, un generator mai sigur decît anxietatea inerentă unei epoci în care fraternitatea umană lipseşte din ce în ce mai mult, în timp ce sistemele cele mai bine alcătuite – inclusiv sistemele sociale – par să se fi pietrificat.

Ea este, această gîndire, eliberată de orice legătură de tot ce putuse fi considerat ca definitiv înaintea ei. îndrăgind numai propria ei mişcare.

Această gîndire se caracterizează esenţialmente prin faptul că în cadrul ei domneşte o voinţă de obiectivare *fără precedent. Să se înţeleagă limpede, într-adevăr, că « obiectele » matematice întocmai ca şi « obiectele » poetice se recomandă cu totul altfel în ochii celor care le-au construit, decît prin calităţile lor plastice şi că dacă, întîmplător, satisfac anumite exigenţe estetice, tot o eroare ar fi să căutăm să le apreciem sub acest raport. Atunci cînd de pildă, în 1924, propuneam fabricarea şi punerea în circulaţie a obiectelor apărute în vis, accesul la exigenţa concretă a acestor obiecte, în ciuda aspectului insolit pe care-l puteau căpăta, era conceput de mine mai mult ca un mijloc decît ca un scop.*

Desigur, mă aşteptam, după multiplicarea unor astfel de obiecte, la o depreciere a celor a căror utilitate convenită (deşi adesea contestabilă) încurcă lumea aşa-zis reală; această depreciere îmi părea cu totul nimerită să dezlănţuie forţele invenţiei care, la limita a tot ce putem şti despre vis, s-ar fi exaltat în contact cu obiectele de origine onirică, adevărate dorinţe solidificate. Dar, dincolo de crearea unor astfel de obiecte, scopul pe care-l urmăream nu era altul decît obiectivarea activităţii de vis, trecerea ei în realitate ...

... Cu orice preţ trebuie întărite mijloacele de apărare ce pot fi opuse invadării lumii sensibile de către lucruri de care, mai mult din obişnuinţă decît din necesitate, se servesc oamenii. Aci ca şi aiurea, să hăituim accepţia nebună de folosinţă. *Aceste mijloace există: omul obişnuit nu va putea face decît ca lumea obiectelor concrete, pe*

care se întemeiază detestabila sa suveranitate, să nu fie prost conservată, să nu fie minată din toate părţile.

A N D R É B R E T O N *(Criza obiectului*, 1936; în *Suprarealismul şi pictura*, ediţie nouă, New York, Brentano's, 1945)

AUTOMATISMUL

Automatismul, moştenit din medium-uri, va râmîne în cadrul suprarealismului ca una din cele două mari direcţii. Cum el e acela care a stîmit şi stîmeşte încă cele mai vii polemici, nu e prea tîrziu pentru a încerca să pătrundem mai adînc în acţiunea sa, pentru a căuta să aducem în dezbatere un argument decisiv în favoarea sa. La capătul cercetărilor psihologice moderne, ştim că ni s-a propus comparaţia dintre construcţia cuibului de pasăre şi o melodie începută, ce tinde spre o anumită împlinire caracteristică (o melodie are propria ei structură, în sensul că distingem, în ciuda interferenţei lor, sunetele care-i aparţin, de acelea care-i sînt străine şi că totuşi ea este percepută cu propria ei calitate care e cu totul altceva decît suma calităţilor componentelor ei). Susţin că automatismul grafic ca şi cel verbal, fără prejudiciul tensiunilor verbale profunde pe care are meritul de a le manifesta şi într-o anumită măsură de a le rezolva, este singurul mod de expresie în stare să satisfacă deplin ochiul sau urechea, realizînd unitatea ritmică (la fel de apreciabilă în desen, în textul automatic ca şi în melodie sau cuib), singura structură ce răspunde non-distincţiei, din ce în ce mai bine statornicite a funcţiunilor senzitive şi a funcţiunilor intelectuale (fiind chiar prin aceasta singurul în măsură să satisfacă spiritul). Că automatismul se poate combina, în pictură ca şi în poezie, cu anumite intenţii premeditate: fie, dar e mare riscul de a ieşi din domeniul suprarealismului dacă automatismul încetează de a mai acţiona pe sub roci. *0 operă nu poate fi considerată ca suprarealistă decît în măsura în care artistul s-a străduit să ajungă* 169 *în cîmpul psihologic total (din care cîmpul de conştiinţă nu e decît o parte infimă). Freud a arătat că la această adîncime « abisală » domnesc lipsa de contradicţie, mobilitatea asediilor emotive datorate refulării, atemporalitatea şi înlocuirea realităţii exterioare prin realitatea psihică, supusă doar principiului plăcerii. Automatismul duce la această regiune în linie dreaptă.*

Celălalt drum care s-a oferit Suprarealismului, fixarea numită « în trompe-l'œil» (şi aici e slăbiciunea sa) a imaginilor de vis, s-a dovedit pe parcurs cu mult mai puţin sigur şi chiar plin de primejdia de rătăcire.

ANDRÉ BRETON *(Geneza şi perspectiva artistică a Suprarealismului,* publicată pentru prima oară în limba engleză în 1941 de către Peggy GUGGEN- HEIM, ca prefaţă Ia expoziţia: * *Artasecolului nostru*;* în *Suprarealismul şi pictura,* New York, Brentano's, 1945)

SFIDAREA PICTURII

Miraculosul se opune la ceea ce este maşinal, la ceea ce este atît de desăvîrşit încît nu mai este în evidenţă, şi de aceea se crede îndeobşte că miraculosul este negaţia realităţii.
Această perspectivă cam sumară este, cu anumite condiţii acceptabilă: e sigur că miraculosul ia naştere din respingerea unei realităţi, *dar şi în dezvoltarea unui raport nou, a unei realităţi noi, pe care această respingere a eliberat-o. Aş risca o ipoteză despre adevărata natură a acestui raport... Aş risca deci următoarele: raportul ce ia naştere din negarea realului de către miraculos este întotdeauna materializarea unui simbol moral în opoziţie violentă cu morala lumii în mijlocul căreia se iveşte...*
... Ceea ce caracterizează miracolul ... această calitate a miraculosului, este desigur, întrucîtva, surpriza, aşa cum s-a încercat cu timiditate să se arate. Dar e cu mult mai mult, în toate sensurile pe care le putem atribui acestui cuvînt, e o extraordinară dezrădăcinare. Morţii smulşi din oseminte, giganţii dezrădăcinaţi prin tăiere, silfii prin uşurătate, trandafirii o dată cu ano-timpul. Miracolul e o dezordine neaşteptată, o dispro-porţie surprinzătoare. Tocmai din acest punct de vedere este el negaţia realului şi devine, o dată acceptat ca miracol, concilierea realului cu miraculosul.
Noul raport astfel definit este suprarealitatea de o mie de ori definită, şi care întotdeauna poate fi diferit definită, acea linie reală ce uneşte toate imaginile virtuale care ne înconjoară ...
... E poate supărător faptul că influenţa sterilizantă, şi

acest cuvînt e folosit aici din plin, a lui Marcel Du- champ n-a pus capăt pur şi simplu picturii, şi că a acţionat cu cea mai mare rigurozitate contra lui Duchamp însuşi; aşa e. Totuşi, exemplul lui Duchamp, acea tăcere supărătoare pentru cei care vorbesc, va fi stînjenit o întreagă generaţie, făcînd să moară de ruşine o mulţime de tablouri care ar fi găsit cu cale să fie pictate.

Fapt este că îndată după acea recreare a frumosului pe care a reprezentat-o cubismul, a unui frumos la fel de aparte, la fel de definit ca şi tipurile de frumos precedente, Duchamp, Picabia care au văzut realizîndu-se sub ochii lor această cristalizare, după ce reflectaseră asupra mecanismului constant al gustului, al instaurării gustului, aveau să abordeze un element fundamental al artei, şi anume pictura, deschizînd procesul personalităţii.

Etapele semnificative ale acestui proces: ornarea cu mustăţi a Giocondei şi semnarea ei, de către Duchamp, semnarea unui pisoar public de către Cravan, semnarea, de către Picabia, a unei pete de cerneală şi intitularea ei «Sfînta Fecioară» sînt pentru mine consecinţele logice ale gestului iniţial al colajului. Ceea ce se susţine aici e negarea tehnicii pe de o parte, ca în colaj, adăugîndu-se la aceasta negarea personalităţii tehnice; pictorul, dacă mai poate fi numit astfel, nu mai e legat de tabloul său printr-o misterioasă înrudire fizică analogă cu generaţia. Vedem astfel nâscîndu-se, din aceste negaţii, o idee afirmativă care e ceea ce s-a numit personalitatea alegerii...

... Desigur, atunci cînd vorbea de pata de culoare pe care o semnase, Picabia nu scăpa ocazia de a atrage atenţia asupra inimitabilului *din împroşcături. Se felicita că pata sa de cerneală nu putea fi copiată la fel* 171 *de bine ca un Renoir. Tocmai prin aceasta astfel de întreprinderi ne apar ca o critică esenţială a picturii de la crearea ei şi pînă în zilele noastre.*

A R A G O N *(Sfidarea picturii*, prefaţă la o expoziţie de colaje, Paris, José Corti, 1930)

PICABiA

1879 *22 ian.* **Se naşte la Paris, Francis Picabia, fiul unui cubanez şi al unei franţuzoaice.**

1903—1910 După studii la Şcoala de bele-arte şi la Şcoala de arte

decorative, începe să picteze sub influenţa impre- sioniştilor, apoi a cubiştilor. în 1909 pictează lucrarea intitulată *Cauciuc.*

1911 Ia parte, împreună cu Apollinaire, Léger, La Fresnaye, Gleizes la reuniunile duminicale organizate în atelierul lui Jacques Villon la Puteaux, unde este creată Secţiunea de aur.

1912 Pictează *Procesiune la Sevilla.*

1913 Prima călătorie la New York. Expune la « Armory Show» şi la galeria «291».

1915 A doua călătorie în Statele Unite, împreună cu Duchamp. Pictează lucrarea intitulată *Foarte rar tablou pe pămînt.*

1916—1917 Publică la Barcelona primul număr al revistei «391 », apoi se întoarce în Statele Unite, unde publică, împreună cu Marcel Duchamp, alte numere ale acestei reviste.

1918 Se alătură, la Zürich, grupului dadaist. Publică *Poemele şi desenele fetei născute fără mamă* şi *Atletul pompelor funebre.*

1919—1920 Participă, la Paris, Ia manifestările dadaiste, expunînd la galeria « Au Sans Pareil » : *Ochiul împuţit* etc. Publică *Gînduri fără cuvinte* şi *Isus Cristos. . .*

1921—1924 Colaborează la reviste, participă la expoziţiile suprarealiste. Creează pretextul şi decorurile pentru *Relâche.*

1926 Perioadă de pictură figurativă.

1930 Prima expoziţie retrospectivă la galeria Rosenberg.

1940— 1945 Poposeşte în sudul Franţei. Se întoarce la pictura abstractă.

1949 Se organizează o mare expoziţie a operei sale la galeria Drouin din Paris.

1953 7 *dec.* Francis Picabia moare la Paris.

DUCHAMP

1887 *28 iulie* Marcel Duchamp se naşte la Blainville, în apropiere de Rouen, într-o familie burgheză. Este fratele sculptorului Raymond Duchamp Villon şi al pictorilor Jacques Duchamp (zis Villon) şi Suzanne Duchamp. După studii secundare Ia liceul din Rouen, pleacă la Paris unde este cîtva timp bibliotecar frecventînd în acelaşi timp Academia Julian. începe să picteze lucrări în maniera impresionistă pentru a-şi da seama de « felul în care pictau aceştia ».

1911—1912 Primele opere originale: *Regele şi regina înconjuraţi de nuduri repezi, Nud coborînd O scară*. Această din urmă lucrare expusă în 1913 la Armory Show din New York îl face pe Duchamp celebru de pe o zi pe alta.

1914— 1915 Execută primele « ready-mades », obiecte de uz cotidian

cărora se mulţumeşte să le modifice un detaliu, şi cărora le dă un titlu arbitrar. (În acest spirit el va intitula *Farmacie* o litografie a unui pictor necunoscut reprezentînd un interior de pădure foarte convenţional.) Pleacă în Statele Unite unde va face parte în curînd, împreună cu Man Ray şi Picabia, din grupul Stieglitz (mişcare de « antipictură » ce anunţă mişcarea dadaistă de la Zürich).

1915— 1923 Lucrează la opera sa capitală, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Mireasa dezbrăcată de celibatarii săi, chiar) pictură pe sticlă cu fragmente de cositor decupate. în acelaşi timp întemeiază reviste şi organizează expoziţii la New York. Se consacră apoi şahului, precum şi unor experienţe de mecanică şi de optică.

1926 Scrie o carte despre şah, intitulată *Jocul reginei*.

Organizează la New York o mare expoziţie de artă modernă.

1941 Execută pentru prietenii săi *Cutia-în-valiză*, valiză de mînă conţinînd un model redus al operelor sale. La New York, în timpul războiului, ia parte împreună cu Breton şi Ernst la activitatea suprarealistă (revista VW).

1947 Expoziţie supraraelistă internaţională la Paris (galeria Maeght : « Sala de ploaie » şi « Dedal » sînt concepute de Duchamp, precum şi « sînul din material plastic » ce împodobeşte catalogul.

1958 Trăieşte tot la New York, unde pînze şi obiecte lucrate de el au intrat în colecţii particulare şi la Muzeul din Philadelphia. în jurul acestui artist, a cărui operă, aparent ermetică, şi-a propus să se limiteze la exprimarea esenţialului şi să nu se repete, s-a format o întreagă legendă.

/1967/ Marcel Duchamp moare la Paris, în timp ce Muzeul naţional de artă modernă prezintă o importantă retrospectivă a operei sale./

DE CHIRICO

Vezi capitolul XXVII, *Pictura metafizică.*

ERNST

1891, ***2 aprilie*** **Max Ernst se naşte la Brühl, în apropiere de Köln.**
1908—1914 Studiază filozofia Ia Universitatea din Bonn.
1913 Participă la *Salonul german de toamnă,* organizat Ia galeria *Sturm* din Berlin. Prima călătorie la Paris.
1914 îl întîlneşte pe Arp la expoziţia *Werkbund* din Köln. Face războiul la artilerie.
1919 Creează o mişcare dadaistă la Köln împreună cu Arp şi Baargeld.
1920 Expoziţia dadaistă de la braseria Winter este închisă de poliţie. Prima expoziţie a colajelor sale la galeria Sans Pareil din Paris.
1921— 1924 *Perturbarea, sora mea, Elefantul din Celebes* etc.
1922 La Paris ilustrează *Repetiţii* şi *Necazurile Nemuritorilor* de Éluard. Colaborează la « Littérature ».
1925 Primele « frotaje ». *Păduri.* Participă la expoziţia suprarealistă de la galeria Pierre.
1926 Publică *Istoria naturală.*
Execută împreună cu Miro decorurile şi costumele la *Romeo şi Julieta,* pentru Baletele ruse.
1927 *Monumentul păsărilor.*
1929 Publică *La Femme 100 tetes* (colaje).
1930 Publică *Visul unei fetiţe care a vrut să intre la Cârmei* (colaje).
1934 Publică *O sâptâmînâ de bunătate* (roman-colaj).
1935 *Oraşele întregi, Grădinile înghiţitoare de avioane.*
1937 Revista «Cahiers d'art» consacră un număr special lui Max Ernst (1919-1936).
1939—1940 Pictează *Puţină tihnă*. Este internat într-un lagăr de concentrare din Franţa.
1941— 1948 Pleacă în Statele Unite unde continuă să lucreze. Trăieşte în Arizona. Perioada «americană». *Europa după ploaie.*
1949 Se reîntoarce la Paris.
1950 Galeria Drouin îi organizează o mare expoziţie. *Călugăriţa portugheză.*
1954 I se atribuie marele premiu de pictură al Bienalei de Ia Veneţia. Se instalează în Franţa, în Touraine, împreună cu soţia sa, pictoriţa Dorothea Tanning.
Expune la galeria Edouard Loeb.
1958 La galeria Creuzevault se deschide o expoziţie a operei sale. *Firmă pentru o Şcoală de pescăruşi, 33 de fetiţe pleacă să prindă fluturi albi* etc.
Apariţia cărţii lui P. Waldberg, *Max Ernst* (ed. J. -J. Pauvert).
Devine cetăţean francez.
1959 Muzeul de Artă Modernă al oraşului Paris organizează o expoziţie retrospectivă a operei lui Max Ernst.

DINCOLO DE PICTURĂ

Lui Botticelli nu-i plăcea peisajul şi-l considera ca pe « un gen de investigaţie limitată şi mediocră». Spunea cu dispreţ că « aruncînd pe un perete un burete îmbibat de culori diferite am face pe el o pată în care am vedea un peisaj frumos». Aceasta l-a costat o admonestare **173** *severă din partea confratelui său* Leonardo da Vinci:

«El (Boticelli) are dreptate: într-o astfel de mîzgâlitură trebuie să vedem invenţii ciudate; vreau să spun că acela care ar dori să privească atent această pată ar vedea în ea capete de oameni, diferite animale, o luptă, roci, marea, nori, boschete şi încă ceva: ceva asemănător cu clinchetul clopotului care ne face să auzim ceea ce ne închipuim. Deşi această maculatură îţi poate sugera idei, ea nu te îndeamnă să termini nici o parte şi pictorul sus-numit (Botticelli) pictează peisaje foarte proaste.

Pentru a fi universal şi a place diferiţilor oameni trebuie ca în aceeaşi compoziţie să fie cuprinse părţi întunecoase şi altele de dulce penumbră. Nu trebuie să dispreţuieşti, după părerea mea, dacâ-ţi aminteşti la ce aspecte te-ai oprit uneori să contempli petele de pe ziduri în cenuşa focului, în nori, ori în rîuri: iar dacă le consideri cu atenţie, vei descoperi în ele invenţii admirabile din care geniul pictorului poate trage folos pentru a compune bătălii de animale şi de oameni, peisaje sau monştri, diavoli şi alte înfăţişări fantastice care te vor onora. În aceste lucruri confuze, geniul se ridică la invenţii noi, dar trebuie să ştii să pictezi bine toate membrele pe care le ignori, ca şi părţile animalelor şi aspectele peisajului, rocile şi vegetaţia». (Tratatul de pictură.)

La 10 august 1925 o insuportabilă obsesie vizuală m-a făcut să descopăr mijloacele tehnice care mi-au permis o *foarte largă folosire a acestei lecţii a lui Leonardo. Pornind de la o amintire din copilărie (relatată mai sus), în cursul căreia un panou din acaju fals, aşezat în faţa patului meu, jucase rolul de provocator optic al unei viziuni de semi-somn, şi aflîndu-mă pe timp de ploaie într-o colibă la malul mării, am fost surprins de obsesia pe care o exercita asupra privirii mele iritate podeua ale cărei nervuri fuseseră accentuate de miile de spălări succesive. M-am decis atunci să interoghez simbolismul*

acestei obsesii şi, pentru a veni în ajutorul facultăţilor mele meditative şi halucinante, am făcut o serie de desene reprezentînd aceste scînduri, punînd pe ele, la întîmplare, foi de hîrtie pe care m-am apucat să le frec cu mina de plumb. Privind cu atenţie desenele obţinute astfel, părţile întunecoase şi celelalte, de dulce penumbră, am fost surprins de intensificarea subită a facultăţilor mele vizio-nare şi de succesiunea halucinantă de imagini contra-

dictorii, suprapunîndu-se unele peste celelalte cu persistenţa şi rapiditatea specifice amintirilor amoroase.

O dată curiozitatea trezită, şi încîntată, am ajuns să interoghez la întîmplare, şi folosind în acest scop acelaşi mijloc, tot felul de materiale pe care le întîlneam în cîmpul meu vizual: frunzele şi nervurile lor, marginile destrămate ale unei pînze de sac, urmele de pensulă dintr-o pictură «modernă», un fir desfăşurat etc., etc. Ochii mei au văzut atunci capete omeneşti, diferite animale, o luptă terminată cu un sărut (Logodnica vîntului), stînci,marea şi ploaia, cutremure de pămînt, sfinxul în grajdul său, mici table în jurul pămîntului, paleta lui Cezar, poziţii false, un şal cu flori de chiciură, pampasurile ...

MAX E R N S T *(Dincolo de pictură,* « Cahiers d'Art», număr special consacrat lui Max Ernst, 1937)

MIRO

1893 ***20 aprilie*** **Joan Miro se naşte la Barcelona.**

1912 După ce frecventase, încă de la vîrsta de 15 ani, Şcoala de bele-arte din Barcelona, intră la Academia Gali, unde elevii sînt puşi să deseneze obiecte de care nu iau cunoştinţă decît prin simţul pipăitului. învaţă să modeleze ceramică.

1918 Are loc prima sa expoziţie la galeria Dalmau din Barcelona. Picturi influenţate de Van Gogh şi de fauvişti. Peisaje, seria de *Naturi moarte.*

1919 Prima călătorie la Paris. îl vizitează pe Picasso. E influenţat de cubism.

1921 Are loc prima sa expoziţie la Paris, Ia galeria *La Licorne.*

1922 Lucrează aproape tot anul la tabloul *Ferma.* 1923—1924 începutul perioadei suprarealiste. *Pămînt arat, Carnavalul lui Arlechino* etc.

1926 **Execută, împreună cu Max Ernst, decorurile şi costumele la *Romeo şi Julieta*, pentru Baletele ruse.**
Expoziţie personală îa galeria Pierre din Paris, unde expune apoi împreună cu suprarealiştii. *Femeie, ziar, cîine.*
1930 **Expoziţie de colaje la galeria Goemans.**
1932 **Decoruri şi costume pentru baletul *Jocuri de copii.***
1934 **Revista «Cahiers d'Art» consacră un număr special lui Miro. *Circul.***
1937 **Execută o mare pictură murală la pavilionul spaniol al Expoziţiei universale de la Paris, unde este expusă *Guernica* de Picasso.**
1940 **La intrarea nemţilor în Franţa, pleacă la Barcelona.**
1942 **începe să facă ceramică pictată, împreună cu Artigas.**
1945— 1950 ***Femeie şi pasăre în faţa soarelui, Femeie şi pasăre în faţa nopţii.***
1947 **Pleacă în America unde face mai multe fresce.**
1948 **Incepînd din acest an trăieşte în Catalonia, făcînd frecvente popasuri, la Paris, unde scoate mai multe cărţi cu litografii.**
1956 **Galeria Maeght îi organizează o mare expoziţie: *Luturile marelui foc*, executate împreună cu Artigas.**

DIALOG

Şi Jacques Prévert îi spuse lui Ribemont-Dessaignes: «Tu care iubeşti copacii şi ştii să-i desenezi,
Ar trebui să desenezi şi-un copac pentru Miró Oh! dar nu un copac omagial, nu un copac al binelui şi-al răului al picturii bune şi al picturii proaste, nu, ci un copac plăcut, un copac de dar.»
Şi Georges Ribemont-Dessaignes îi spuse lui Prévert: « Iar tu, de altfel asta e tot ce te pricepi să faci, vei face niscai omuleţi şi niscai animale.»
Şi Georges Ribemont-Dessaignes desenează un copac şi alţi copaci pentru Miró, iar Jacques Prévert desenează omuleţi şi animale.
Doar simpli omuleţi, nu oameni de seamă, creieri, generali sau amirali, doar simpli omuleţi, prieteni de-ai lui Miró...

J A C Q U E S P R E V E R T Ş I G . R I - B E M O N T – D E S S A I G N E S . î n *Joan Miró*, Paris, Maeght, 1956. (în româneşte de Modest Morariu)

MASSON

1896 *4 ian.* **André Masson se naşte la Balagny, Oise.**

1919 După studii la Bruxelles, apoi la Şcoala de bele-arte din Paris, călătoreşte în Italia, apoi Ia Céret, stabilindu-se în cele din urmă la Paris.

1924 Pictează *Cele patru elemente*, în care apare, încă de pe atunci, această obsesie a universalului, a materiilor, a raporturilor şi ritmurilor care – împreună cu erotismul – vor domina opera sa.

Prima expoziţie a lui Masson organizată de Kahnweiler la galeria Simon, cu o prefaţă de Georges Limbour. (Naturi moarte, peisaje de influenţă cubistă.) Se alătură în curînd suprarealiştilor (mai ales Breton, Artaud, Leiris, Miró, Ernst) şi va expune timp de mai mulţi ani cu pictorii grupului. începutul perioadei suprarealiste « automatice ».

1929— 1932 Călătoreşte în Germania şi în Olanda.

1933 Expune împreună cu Miró la New York.

Execută decorurile pentru baletul *Prevestiri* de Massine. 1934—

1937 Popas la Tosca (în Catalonia). *Masacre*, *Sacrificii*, *Tauromahie.*

Execută decoruri pentru *Numance* de Cervantes, în regia lui Jean-Louis Barrault.

1937 Se întoarce în Franţa. A doua perioadă suprarealistă. 1939—1940

Execută decoruri pentru *Foamea* de Knut Hamsun Ia Théâtre de

1*Atelier şi pentru *Medeea* de Darius Milhaud la Opera din Paris.

1942—1945 Călătoreşte în Statele Unite şi în Antile.

1946 Se întoarce în Franţa. Se stabileşte, în anul următor, la Aix-en-Provence.

1946— 1949 Execută acva-forte pentru *Speranţa* şi apoi pentru *Cuceritorii* de Malraux (Ed. Gallimard). Execută litografii şi desene pentru *Bestiar* şi *Mitologii.* Peisaje din Provenţa.

1950 La Basel are loc o mare retrospectivă a operei sale şi a operei lui Giacometti.

1955 I se atribuie marele premiu naţional de pictură. 1955—1958

Expoziţii la galeria Louise Leiris şi la galeria Furstenberg.

DIN CE E FĂCUTĂ CREAŢIA PICTURALĂ

Martie 1950. – Van Gogh îi scria din Arles fratelui său: « Aici e Japonia». Aceea a lui Hcfiusai şi a lui Hiroshige. Cînd plec în excursie din Aix, oraş aşezat la răscrucea celor trei « maniere » ale Provenţei: a mării, a cîmpiei, a muntelui, luînd drumul Alpilor şi cînd ating cheile de la Verdon; hoinărind pe această nemaipomenită cornişă de prăpăstii, exclam de fiecare dată: «Aici e China ! » A mea, – imaginară – aceea *în care cred că recunosc spiritul taoist: nevoia de vid,* de *respiraţie, fără de care nu există decît oprimare şi otrăvire intelectuală. Georges Limbour, tovarăşul meu la ultima ascensiune, auzea pe înălţimi vocile naturii. O muzică se ridica din adîncurile canionului: ca murmurul tuturor brizelor, îmbinat inextricabil cu şuşotirea tuturor izvoarelor.*

Torentul Verdonului, la ieşirea din sublimele sale metereze, se desfăşoară liniştit. Meandre strălucitoare, pe fondul pietrelor mov. E sfîrşitul zilei şi soarele depărtînd munţii orizontali îşi amestecă ultimele raze cu apa minunată, unind cerul cu pămîntul: în preajma acestei străluciri tinde să pătrundă o penumbră de culoarea violet, punctată cu un roşcat arzător: aceste pete senzuale să fi fost oare tufe de cimişir? Gîndindu-mă la aceasta. Ulterior.

Să rezumăm condiţiile majore ale operei de imginaţie avînd ceva şanse de durată.

Am văzut că automatismul – investigarea forţelor subconştientului – visele, asocierile de imagini nu dau decît materiale. La fel, temele pe care ni le oferă natura (elementele şi regnurile). Forţa reală a unei opere de imaginaţie, efectul de surpriză o dată abolit, va fi deci rezultatul celor trei condiţii care urmează:

1. *Intensitatea meditaţiei prealabile.*
2. *Prospeţimea privirii asupra lumii exterioare.*
3. *Necesitatea de a cunoaşte mijloacele picturale specifice artei epocii noastre. (Nu trebuie să uităm că reflecţia lui Delacroix: « O operă figurativă trebuie să fie în primul rînd o sărbătoare pentru ochi», rămîne întru totul adevărată.) Aceasta înseamnă că va trebui să cedăm pasul reflecţiei asupra instinctului – ori inteligenţei asupra a ceea ce s-a convenit a se numi inspiraţie? De loc: fuziunea elementelor eterogene puse în joc de pictorul-*

poet se va sâvîrşi cu rapiditatea fulgurantă a luminii. Subconştientul şi conştientul, intuiţia şi înţelegerea vor trebui să opereze transmutarea în supraconştient, într-o unitate radioasă.

ANDRÉ MASSON *(Plăcerea de a picta,* « La Diane française », 1950)

TANGUY

1900 5 *ian.* Yves Tanguy se naşte la Paris, la Ministerul Marinei, unde locuieşte tatăl său, ofiţer de marină. Familia posedă o casă în Locronan (Finistère), unde viitorul pictor îşi petrece vacanţele. Lucrează scurtă vreme în marina comercială (călătoreşte în Anglia, Portugalia, Spania, Africa, America de Sud).

1920 în timpul serviciului militar cunoaşte, la Luneville, pe Jacques Prévert.

1922— 1923 Se întoarce la Paris; locuieşte în Rue du Chateau, împreună cu Jacques Prévert şi Marcel Duhamel. începe să picteze. Vocaţia de pictor îi este revelată întîmplător în momentul în care vede într-o vitrină a galeriei Paul Guillaume un tablou de Giorgio de Chirico.

1925 Face cunoştinţă cu suprarealiştii, care îi vor frecventa în curînd locuinţa din Rue du Chateau, în special Breton, Péret, Desnos, Leiris, Quenau, Morise. Tanguy aderă la grupul suprarealist şi participă din acest moment la toate expoziţiile grupului.

***Mamă, tata e rănit!* (1927), *Orizont vechi* (1928), *La patru ore de vară, speranţa* (1929), *Dulapul lui Proteu* (1931) etc.**

1939 Soseşte la New York.

1942 După ce călătoreşte de-a lungul Statelor Unite şi Canadei, se stabileşte la Woodbury. Perioada « americană ».

1948 Devine cetăţean american.

1955 *ian.* Yves Tanguy moare. Muzeul de artă modernă din New York organizează o mare expoziţie retrospectivă a operei sale.

DALI

1904 *mai* Salvador Dali se naşte la Figueras, în apropiere de Barcelona.

1921— 1925 La Şcoala de bele-arte din Madrid urmează cursurile academice ale bătrînului maestru Carbonero.

E repede atras de pictura « metafizică » a lui Chirico şi Carra, îi citeşte mult pe filozofi şi se împrieteneşte cu Garcia Lorca, începe să picteze.

1928 Călătoreşte la Paris pentru a face cunoştinţă cu « Picasso, Versailles-ul şi Muzeul Grevin », precum şi cu suprarealiştii. Realizează împreună cu Bunuel filmul *Cîinele andaluz.*

1929 Prima expoziţie la Paris, la galeria Goemans. Se căsătoreşte cu Gala.

1930 Publică *Femeia vizibilă.*

1931 Publică *Dragostea şi memoria* şi realizează filmul *Vîrsta de aur,* împreună cu Bunuel.

1930— 1935 Pictează pînze importante, ca: *Persistenţa memoriei, Memoria femeii-copil, Enigma lui Wilhelm Teii, Craniu atmosferic sodomizînd un pian cu coadă* etc. Ilustrează *Cîntecele lui Maldoror* de Lautréamont pentru Ed. Skira.

1937 Călătoreşte în Italia. începutul unei perioade influenţate de Renaşterea italiană şi de academism.

1940 Pleacă în Statele Unite unde va trăi şi va lucra timp de mai mulţi ani, lansînd mode, inspirînd publicitatea şi cunoscînd un mare succes.

1941 Muzeul de Artă Modernă din New York organizează o retrospectivă a operei sale.

1942- 1944 îşi publică autobiografia: *Viaţa secretă a lui Salvador Dali* şi execută portretele mai multor personalităţi.

1950 Pictează *Fecioara gravidă* etc.

1955 Se stabileşte din nou în Spania, la Cadaquès, împreună cu soţia sa, Gala.

EXPLICARE « PARANOIA-CRITICĂ » A TABLOULUI *ANGÉLUS* DE MILLET

Paranoia nu se limitează întotdeauna la a fi. o «*ilustrare*»; *ea constituie şi adevărata şi unica* « *ilustrare literală* » 182

cunoscută, adică « *ilustrarea interpretativă delirantă* » – « *identitatea* » *manifestîndu-se întotdeauna* a posteriori *ca factor derivat al* « *asocierii interpretative* ». iVid *o imagine nu-mi pare în stare să-l ilustreze mai* « *literal* »*, într-un mod mai delirant, pe Lautréamont şi Cîntecele lui Maldoror în special, decît acelea care au fost executate cu vreo şaptezeci de ani în urmă de către pictorul tragicelor atavisme canibale, al ancestralelor şi înspăimîntătoarelor întîlniri de cărnuri dulci, moi şi de bună calitate: mă refer la J. F. Millet, acest pictor fără margini, de neînţeles. E vorba de tabloul* Angélus

de Millet, de o mie de ori faimos, care, după mine, ar echivala în pictură cu bine cunoscuta şi sublima « întîlnire fortuită, pe o tablă de disecţie, a unei maşini de cusut cu o umbrelă ». Nimic nu-mi pare, într-adevăr, a putea ilustra atît de literal, într-un mod atît de atroce şi de hiperevident, această întîlnire ca imaginea obsedantă a lui Angélus. Angélus este, după cîte ştiu, unicul tablou din lume care cuprinde prezenţa imobilă, întîlnirea în aşteptare a două fiinţe într-un mediu solitar, crepuscular şi mortal. Acest mediu solitar, crepuscular şi mortal joacă în tablou rolul mesei de disecţie în textul poetic, căci nu numai că viaţa se stinge la orizont, ci în plus furca plonjează în acea carne reală şi substanţială, ce a fost în toate timpurile pentru om pămîntul arat; ea pătrunde în pămînt, spun, cu această intenţionalitate gurmandă de fecunditate proprie inciziilor delectabile ale bisturiului care, cum ştie oricine, nu face decît să caute în mod secret, sub diverse pretexte analitice, în disecţia oricărui cadavru, sinteticul, fecundul şi hrănitorul cartof al morţii; de unde acest constant dualism, resimţit de-a lungul tuturor epocilor de pămînt arat – hrană, masă, pămînt arat hrănindu-se din fumul blînd ca mierea care nu e altul decît acela al autenticelor şi amoniacalelor dorinţe necrofilice – dualism ce ne face ca în cele din urmă să considerăm pămîntul arat, mai ales dacă e agravat de crepuscul, ca masa de disecţie cea mai bine utilată, aceea dintre toate care ne oferă cadavrul cel mai garantat şi apetisant, condimentat cu acea trufâ fină şi imponderabilă ce nu se găseşte decît în visele nutritive constituite de carnea umerilor ramoliţi ai doicilor hitle- riste şi atavice, şi cu aceea care sare incoruptibilă şi 183 excitantă, făcută din zumzetul frenetic şi vorace al furnici-

lor, pe care trebuie să-l comporte orice autentică « putrefacţie insepultă» ce se respectă şi poate fi considerată demnă de acest nume. Dacă, după cum pretindem,

« pămîntul arat» este cea mai literală şi cea mai avantajoasă dintre toate mesele de disecţie cunoscute, cortelul şi maşina de cusut vor fi transpuse în Angelus în figura masculină şi feminină, şi tot necazul, toată enigma întîlnirii vor veni întotdeauna, după foarte modesta mea opinie – independent de enigma şi de necazul care ştim acuma că este determinat de loc (pămînt arat, masă de disecţie) –, din particularităţile autentice conţinute în cele două personaje, în cele două obiecte, de unde derivă

toată dezvoltarea argumentală, toată tragedia latentă a întîlnirii expectante şi preliminare.

Cortelul – tip de obiect suprarealist cu funcţionare simbolică – ca urmare a flagrantului şi binecunoscutului său fenomen de erecţie, nu poate fi altceva decît figura masculină a lui Angelus care, veţi binevoi să-mi faceţi plăcerea să vă amintiţi de acest lucru, în tablou caută să se disimuleze – fără a ajunge la altceva decît la a pune în evidenţă starea sa de erecţie prin poziţia ruşinoasă şi compromiţătoare a propriei sale pălării. În faţa lui, maşina de cusut, simbol feminin cunoscut de toţi, extrem de caracteristic, merge pînă acolo încît îşi reclamă virtutea mortală şi canibală a suveicii sale, al cărui lucru se identifică cu acea perforaţie superfinâ a furnicii gigantice « înghiţindu-şi» masculul, adică mîncîn- du-şi cortelul, transformîndu-se în acea victimă martirizată, flască şi depresivă ce devine orice umbrelă după magnificenţa funcţionării ei amoroase, paroxistică şi încordată de adineauri.
Este sigur că în spatele acestor două figuri concentrate din Angelus, adică în spatele maşinii de cusut şi cortelului, culegătoarele nu pot decît să continue să strîngâ cu indiferenţă, convenţional, ouă la capac (fără capac), călimări, linguri şi toată argintăria pe care ultimele ceasuri ale amurgului le fac în acest moment strălucitor exhibiţioniste; numai că un cotlet crud, luat ca eşantion mijlociu al semnelor comestibile, a fost pus pe capul masculului, că dintr-o dată silueta lui Napoleon, « înfometatul », se formează şi se desenează subit în norii de la orizont, îl şi vedem apropiindu-se nerăbdător în fruntea 184

cavalcadei sale, pentru a veni să caute cotletul în cauză care, în realitate, şi de fapt, na e destinat cu adevărat decît suveicii, plină de cea mai mare fineţe, plină de toate spaimele, plină de toate frumuseţile, de /a maşina de cusut spectrală, clandestină şi arătînd bine.

ANGÉLUS DE MILLET, FRUMOS CA INTÎLNIREA FORTUITĂ PE O MASĂ DE DISECŢIE A UNEI MAŞINI DE CUSUT CU O UMBRELĂ

SALVADOR DALI

OD/Ï *LUI SALVADOR DALI*

O Salvador Dali cu oliviană voce Eu spun
ce-mi spun ființa și pînzele tale Nu laud
penelul tău adolescent și imperfect Ci cînt
direcția fără greș a săgeților tale.

Eu cînt frumoasa-ți rîvnă de lumini catalane Iubirea
pentru tot ce-ascunde posibilul inexplicabil Cînt inima
ta astronomică și tandră Un joc francez de cărți
indemn de orice rană.

Eu cînt fiorul de statuie la care-aspiri neobosit Șj
spaima de emoții ce te pîndesc pe stradă Eu cînt
sirena cea micuță care cîntâ Pe-o bicicletă de
mărgean și de scoici.

Dar mai presus de orișice eu cînt un gînd comun
Ce ne unește în ceasurile aurite și obscure.
Nu Arta lumina orbește ochii noștri Ci-ntîi
și-ntîi iubirea, prietenia și scrima.

Pînă să faci tabloul, tu desenezi plin de răbdare Sînul
Terezei cu piele de insomnie Și bucla strînsâ a ingratei
Matilda Prietenia noastră pictată ca tabla unui joc cu
zaruri.

Fie ca dire dactilografice de sînge pe aur să
zebreze inima eternei Catalonii și stelele ca pumnii
fără de șoim să te ilumineze 185 *în timpul cînd*
pictura și viața ta înfloresc.
Nu mai privi clepsidra cu aripi membranoase
și cumplitul fals al alegoriilor.
Îmbracă mereu și-fi despoaie penelul în aer cu
fața către marea cu bărci și marinari.

F E D E R I C O   G A R C I A   L O R C A (1926)
(în românește de Modest Morariu)

GÎNDIND LA FENOMENUL PICTURII

« Flash »-ul, culorile care țîșnesc ca niște pești pe fața de apă în care le pun, iată de ce-mi place acuarela. Grămăjoara colorantă ce se destramă în particule infime,

trecerile şi nu încremenirea finală, tabloul. Ceea ce preţuiesc mai mult în pictură e cinematograful.
Hîrtiile care beau, cu lăcomie, nebuneşte, perseverent, profund, îmi spun mai mult decît culorile pe care le arunc de altminteri acolo în chip de momeală, de revelatori, de mase ce trebuie despoiate.
Cel mai ades, cel mai firesc, pun roşu. într-adevăr, ce oare se risipeşte mai lesne decît sîngele?
... Apa de acuarelă, întinsă ca un lac, apă, demon-omnivor, jefuitor de ostroave, făcător de miraje, spărgător de diguri, revărsător de lumi...
Cu tainică bucurie la început, şi-apoi din ce în ce mai evidentă, eu văd cum derivează linia desenului meu, în apă, şi infiltrarea ce biruieşte pretutindeni.
Această eschivare ce seamănă atît de mult cu drumul vieţii mele, această trădare instantanee, această desprindere ce se accentuează şi mă descumpăneşte, aici, dimpotrivă, mă fascinează şi mă reînsufleţeşte, prin reuşita unui quiproquo instantaneu şi progresiv, învălmăşind absurd conturele mele sigure la început, şi care o pornesc înot de pretudindeni, tîrîndu-mi subiectul spre un ceţos ce se lăţeşte într-una, sau derapează, suprafaţa de diso- luţie, de divergenţă şi de distorsiune, în drum către o reabsurditate ce mă lasă larg căscat pe ţărm.

HENRI MICHAUX {*Treceri.* Le Point du Jour, N.R.F., 1950)
(în româneşte de Modest Morariu)

XXXIV. NAIVII

Am avut prilejul să abordăm problema naivităţii în artă în legătură cu Suzanne Valadon şi Utrillo, revelînd în producţia artistică a epocii noastre prezenţa unei creaţii instinctive care nu se întemeiază pe nici o învăţătură şi n-are alt izvor decît

geniul popular sau o nudă şi frustă vocaţie personală. Această problemă a fost pusă în modul cel mai categoric de cazul lui Henri Rousseau, zis Rousseau Vameşul (1844 —1910). Vameş, e un fel de a spune, după cum se ştie: fusese funcţionar la percepţia oraşului Paris. După care, deschisese un magazin de hîrtie, practicînd diverse arte, cîntînd la vioară, vînzînd picturi proaste, expunînd la Salonul independenţilor, spre încîntarea vizitatorilor. Era omul cel mai simplu, care trăieşte în simplitatea lui ca într-un fel de somn, fără a şti nimic despre lumea din afară, chiar fără a o putea cunoaşte. Lumea e aceea care a venit să-l descopere în sfera lui umilă pentru a se amuza şi în acelaşi timp pentru a-i aduce gloria. Poeţii mai întîi, şi în primul rînd Alfred Jarry, originar din aceleaşi locuri cu el, apoi Apollinaire şi prietenii săi. în succesul pe care i l-au creat intră desigur şi o parte de bufonerie, dar o bufonerie care se îndoieşte de ea însăşi şi prin urmare se ia în serios. Există adeseori o parte de umor, de paradox şi o latură de sfidare provocatoare în descoperirile spiritului. Şi ea este capitală. Ea aduce, o dată cu revelarea unuia dintre maeştrii artei franceze, expus astăzi la Luvru, ideea că pictura cea mai frumoasă poate fi făcută de un ignorant, şi în afara căilor obişnuite. Va trebui să ne adaptăm la această idee, s-o luăm ca pe un adevăr 187 şi în panorama artistică a epocii noastre să consacrăm un capitol acestui gen de pictură, acestei şcoli. Şi şcoala se va dezvolta, solicitînd studiul şi completînd colecţiile. Un om interesant, ca Wilhelm Uhde, spirit de cea mai rară calitate, german cucerit de geniul francez şi care proclamă ca pe unul din semnele supreme ale civilizaţiei umane aflată în pericol, această expresie plastică a Franţei care, printr-un miracol, asemenea altor miracole din istoria sa spirituală, este în acelaşi timp opera geniilor savante ca Picasso şi a geniilor ingenue ca Rousseau, s-a consacrat cu pasiune studierii pictorilor naivi, pictorilor de duminică ori maeştrilor populari ai realităţii, indiferent cum am vrea să-i numim.

Putem zîmbi, putem găsi ca elemente constitutive ale esteticii acelui om de treabă care era Rousseau numai fotografii, coloritul gazetelor ilustrate, atracţiile şi motivele gustului mic-burghez. Orice estetică este întemeiată pe ceea ce era la îndemînă: cel puţin aceste elemente sînt pure şi adevărate, dotate cu o autentică virtute populară şi nu putem spune acelaşi lucru sau în egală măsură despre elementele esteticii marii burghezii, aceea a «pompierilor», atît de monstruos artificială şi neexprimînd decît sentimente imbecile şi o ideologie

grotescă. E ceea ce nu înţelesese Courteline, care colecţiona tablouri de Rousseau în muzeul său de orori. Courteline, care cunoştea bine prostia şi vulgaritatea periferiilor, le considera într-un spirit de acelaşi nivel, trist şi morocănos, nu se ridica deasupra lor, nu le privea în perspectivă decît adoptînd, din cînd în cînd, pentru a le face să vorbească, tonul de emfază academică şi oratorică. Aceasta nu făcea decît să accentueze tot ceea ce climatul mic-burghez avea mai josnic, mai trivial şi mai ridicol. Dar nu descoperea de loc poezia care putea fi ascunsă în aceste tablouri şi pe care ar fi fost interesant, înduioşător, emoţionant s-o descoperi. Pentru aceasta ar fi trebuit să aibă umor, dar Courteline n-avea decît simţul comicului şi deci nimic altceva decît maliţie şi ferocitate. Dar o inteligenţă umoristică, adică poetică, capabilă de intuiţii multiple şi complexe şi aptă să descopere profunzimea lucrurilor, partea ascunsă din ele, forţa lor de sugestie şi bogăţia lor umană, trebuie să descifreze în datele cele mai banale o frumuseţe posibilă şi să înţeleagă,

de pildă, în ce fel lumea bietului vameş Rousseau putea, în ciuda incurabilei sale sărăcii, să se *imagineze*, să se traducă în imagini şi încă în imagini admirabile. Acest lucru l-au simţit poeţii şi-l simţeau, cum era şi firesc, cu umor. Ei au vibrat la armonicele poetice ale romanţei de periferie şi mic-burgheze a lui Henri Rousseau.

0 dată emoţia dobîndită şi recunoscut faptul că o sensibilitate comună, formată din coloritul pozelor de bîlci sau, şi mai vulgar, al publicaţiei « Petit Journal Illustrée» poate cuprinde comori de emoţie populară, adică de cea mai autentică şi *nobilă* calitate şi de care ar fi *ignobil* să te fereşti, e cazul ca tablourile astfel produse să fie considerate cu un ochi critic, aşa cum considerăm orice alt tablou. Observăm astfel o realitate plastică. Ea e prezentă, irecuzabilă, şi se impune chiar la cea mai severă analiză. Tablourile lui Henri Rousseau, compoziţia, coloritul, *imaginaţia* lor, impun să fie descrise în aceeaşi termeni pe care îi folosim pentru a descrie o capodoperă a primitivilor flamanzi, italieni sau francezi. Ele sînt executate cu tot atîta conştiinţă a minuţiei, şi în acelaşi spirit. Frunzişurile pictate sînt realizate cu aceeaşi grijă, frunză cu frunză, personajele sînt implantate cu aceeaşi autoritate, cerurile colorate sînt pictate cu aceeaşi delicateţe. Publicul avertizat şi care se pricepe la pictură vorbeşte de stîngăcie: e un cuvînt care nu ne spune nimic nouă, care sîntem convinşi astăzi că orice stil presupune anumite disproporţii şi anumite maniere

nu pentru că artistul n-a *ştiut să facă altfel,* ci pentru că nu putea *să nu vrea să facă aşa cum a făcut.* Sîntem în acelaşi timp convinşi că ceea ce credem a fi ştiinţa şi abilitatea artiştilor oficiali, nu e altceva decît formulă învăţată şi goală, rutină, reţetă, truc. Rousseau nu foloseşte nici unul din trucurile artei oficiale, spiritul său este acela al maeştrilor şi capodoperele sale le egalează pe ale acestora. El se situează în tradiţia marii picturi. O dată ce am recunoscut analogia acestei tehnici, acestei prezentări, a acestor mijloace plastice, a acestei înţelegeri a meşteşugului de pictor cu toate elementele ce constituie pentru noi frumuseţea celor mai celebre tablouri ale artei universale, nu ne rămîne decît 189 să revenim la poezia ce emană din tablourile lui Rous-
seau, lăsîndu-ne subjugaţi de ea: e o poezie extravagantă ş: singulară, pe care, în mod special, o emană decorurile din natură, lumea animală şi vegetală, imaginile tropicale, deşertul tăcut din *Ţiganca adormită,* din *Visul* sau *Promenada.* E aici ceva ce depăşeşte universul său familiar de mic-burghez de la sfîrşitul secolului, revelînd un suflet liric.

Avea să-i fie dat lui Wilhelm Uhde, vrăjitor al puterilor feerice ale geniului popular francez, să descopere la slujnica sa Séraphine Louis, zisă Séraphine, umila şi iluminata Séraphine de Senlis (1864—1934), o vocaţie la fel de fatală dar care a condus-o la o imagistică în care poezia domină total asupra adevărului familiar.

Aci, într-adevăr, în această exuberanţă de flori fantastice, misterul e desăvîrşit şi creaţia naivă atinge limitele creaţiei somnambulice. Revenim pe pămînt o dată cu horticultorul André Bauchant (1878—1958), marcat de originile sale din Touraine şi în care reînvie geniul limpede şi maliţios al şcolii din Val de Loire. Dacă evadează din peisajul etern fertil, aceasta e pentru a-şi căuta inspiraţia în vechile cărţi ilustrate din bibliotecile săteşti, în care sînt reprezentate bătăliile antichităţii şi ale istoriei Franţei. Căci are respectul istoriei, al personajelor costumate şi al marilor festivităţi care celebrau altădată Federaţia, aşa cum celebrează azi eliberarea. Diaghilev n-a ezitat să-i comande un decor pentru *Apollo Musagetul* de Stravinsky.

El e ţăran ca şi Camille Bombois, care totuşi a plecat de la ţară, preferind viaţa de tîrg. Dar şi acolo acesta rămînea în miezul vieţii populare şi al naturii. A reţinut din acestea

imagini puternice, decupate net, sincere şi pline de prospeţime. Louis Vivin (1861—1936) lucrează la Administraţia Poştelor, ca şi René Rimbert.
La primul gustăm în mod special arhitecturile, albastrul epurelor ce apar ca nişte rabateri; la celălalt, colţurile de stradă de o perfecţiune cu adevărat olandeză. Dar nu vom, putea niciodată să exprimăm îndeajuns încîntarea absolută pe care o aduc operele tuturor acestor maeştri care merită cu adevărat titlul de maeştri, în sensul că pictează cu un sistem redus de mijloace, pe care-l cultivă în modul cel mai consecvent. Acest caracter invariabil şi redus al sistemului lor e acela care determină limitele, dar cunoaş-

terea acestor limite şi menţinerea în cadrul lor este şi aceasta o înţelepciune care-i onorează. Măestria e adeseori generată de acesată înţelepciune. Căci ei îşi folosesc acest sistem cu un asemenea zel, cu o asemenea grijă, cu o dorinţă atît de mare de randament total, încît nu putem aspira la nimic mai mult. între altele, ei iubesc atît de mult lucrurile care le plac şi pe care le-au pictat, încît nu putem aştepta de la nici o altă imagine o emoţie mai plină de farmec. Nimic nu ne-ar putea mişca inima şi n-ar putea satisface mai mult gustul nostru, ca florile vrăjite ale Seraphinei ori ca adevăratele grădini franceze din pictura lui Bauchant; rîurile, podurile, saltimbancii graşi ai lui Bombois, monumentele lui Vivin şi personajele simpatice instalate în faţa lor; zidurile şi casele lui Rimbert, străzile lui, precis pictate şi calme, lumina lor egală.
Ar trebui citată o întreagă eflorescenţă de alţi naivi; numărul lor e în continuă creştere: fermecătorul bătrîn Dechelette şi picturile sale închinate Rezistenţei, muncitorul tipograf Peyronnet şi interioarele sale de pădure, marinele, peisajele sale de mare fineţe şi puritate, buna şi curajoasa doamnă americană O'Brady, Jules Lefranc, concetăţean cu Jarry şi Rousseau, om care spune lucrurilor pe nume, încrezător în viziunea sa populară. Vandersteen şi menajeria lui fantastică, Demonchy, Blondei, Greffe, Chaissac, Florquin, Boyer, Caillaud, Lucas, Fous, Schubnel, Vivancos, şi bineînţeles străinii; pădurarul elveţian Adolf Die- trich şi pielarul italian Orneore Metelli.
Talente infinit de diverse şi care, fiecare, vădesc o personalitate marcată şi o vocaţie imperioasă. Să remarcăm de

altfel că arta naivă este un fenomen internaţional. Ea capătă un caracter deosebit de interesant şi de necesar în ţările care nu sînt încă în posesia unei tradiţii artistice originale şi care, prin urmare, mai curînd decît să se inspire din avangarda pariziană, ar tinde să-şi creeze una proprie, exprimînd prin mijlocirea oamenilor simpli şi umili, şi în modul cel mai imediat, ceea ce ar putea fi realitatea lor naţională. Aceasta, înainte de a accede la cultura universală şi de a căpăta un aspect elaborat, nu trebuie oare să se con- 191 tureze sub aspectul popular? Astfel că la şcolile în
formare din întreaga lume trebuie să privim cu deosebită atenţie artiştii *primitivi*. De pildă în ţările continentului american, latine şi anglo-saxone deopotrivă. Anumiţi naivi din Statele Unite sînt deja celebri,
John Kane, sau Grand'ma Moses. E cunoscut marele succes al şcolii de pictori ţărani de la Hlebin, în Iugoslavia, creată de Krsto Hegedusié şi care a relevat talentul lui Iván Generálié. în sfîrşit, există figura de artist naiv şi de mare interes, a cărui notorietate a început să depăşească frontierele ţării sale; ungurul Csontvary (1853—1919), mare suflet nebun, personaj extraordinar, ale cărui peregrinări în Orient au intrat în legendă şi ale cărui uriaşe picturi sînt de o minunată fantezie şi de o nobleţe fascinantă.

Trebuie aşadar să constatăm că dintre toate nevoile de expresie, aceea a expresiei plastice este în prezent cea mai răspîndită. Aceasta nu înseamnă că meseria, profesiunea, cariera de pictor ar atrage un mare număr de oameni, ci că mulţi din cei care simt nevoia să se exprime optează s-o facă prin expresia picturală.
0 fac direct, spontan şi fără a trece prin stadiile de iniţiere, de ucenicie, de şcoală sau pur şi simplu prin frecventarea maeştrilor şi a colegilor care barează de obicei accesul la o profesiune. înainte de a-şi spune pictori şi de a se vedea admişi în cercul pictorilor, ei fac pictură. Aceasta se explică fără îndoială şi prin faptul că învăţămîntul artistic a dispărut sau că, cel puţin, nu oferă nici o garanţie şi nici un prestigiu. Fenomenul artei «blestemaţilor» l-a condamnat. într-adevăr marii creatori de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi-au produs opera în opoziţie cu învăţămîntul artistic. Exemplul unui Cézanne, al unui Gauguin, al unui Van Gogh a dovedit că geniul

creaţiei bîntuie acolo unde vrea el şi a convins generaţiile ulterioare că a fi pictor nu e o profesiune, ci *un destin.* Este cunoscută afirmaţia lui Degas: « E ciudat că ne petrecem toată viaţa exercitînd o meserie pe care n-o cunoaştem ». Toată viaţa unui artist e prin urmare angajată, de aici înainte, şi în întregime, cu toată condiţia sa, existenţial vorbind, într-o încercare în care trebuie să inventeze totul, arta şi mijloacele tehnice de a o exercita, pînă şi principiile, ba chiar şi ştiinţa pe care se va întemeia 192

acest exerciţiu. Toate acestea, reprezentînd ceva cu totul nou în istoria civilizaţiei, explică îndeajuns de ce artistul de azi pune accentul, atunci cînd se hotă- reşte să fie artist, tocmai pe vocaţie. Pe o chemare interioară, printr-o totală angajare personală care nu-şi poate găsi sfătuitori şi sprijin. Dar aceasta este valabil în general pentru întreaga viaţă artistică modernă. Şi cu atît mai mult în cazul naivilor, deoarece, o dată cu ei, sîntem nu numai în prezenţa unor individualităţi care, ca Gauguin sau Van Gogh, încep să picteze fără a lua lecţii, intrînd de-a dreptul în mijlocul pictorilor care nici ei n-au urmat şcoala sau au fugit de ea după ce văzuseră ce reprezintă şi fuseseră dezgustaţi. într-un cuvînt, iată-i urmînd cariera de pictor în felul în care aceasta este exercitată de la Gauguin şi Van Gogh încoace, adică pe calea riscurilor şi a pericolelor. E soarta tuturor. La naivi, deci, trebuie să notăm o particularitate, şi anume înclinaţia spontană spre pictură, dar fără ca să existe în mod necesar conştiinţa că sînt pictori şi că vor face carieră pictînd, oricare ar fi actualele aspecte speciale ale acestei cariere. Nu, există doar simpla satisfacţie a unei nevoi personale, care e o nevoie de exprimare. Naivul, înainte chiar de a fi fost considerat naiv, este un om care face pictură în odăiţa lui şi care la un moment dat este descoperit. Atunci, bineînţeles, cunoscătorii şi negustorii de tablouri încep să-şi joace rolul. Dar, la început, naivul nu e decît un om ca oricare altul şi observaţia pe care sîntem tentaţi s-o facem e aceea că oricine poate face astăzi pictură.

Oricine poate face astăzi pictură dintr-o necesitate, din dorinţa de a se exprima. Expresia picturală este expresia universală. Nu ca expresia muzicală sau literară. Nu există naivi în muzică. Fără îndoială pentru că, în acest domeniu, şcoala este absolut indispensabilă, chiar dacă muzicianul este dotat cu un geniu creator care-l face să răstoarne regulile respectate de muzica din trecut. în literatură, fenomenul naivităţii este

posibil, deşi trebuie examinat cu atenţie. Fără îndoială, literatura foloseşte un limbaj care, spre deosebire de limbajul muzical, rezervat exclusiv muzicienilor, se confundă cu limbajul comun. Literatura, adică arta, intervine fie că e vorba de proză sau de vers, printr-o intervenţie specifică ce deosebeşte folosinţa acestui limbaj de către scriitor de folosinţa pe care i-o dă omul ce scrie un tratat ştiinţific, un raport administrativ, un articol politic, un testament, un ordin adresat unui căpitan în cazul în care acela care-l dă e un colonel, un proces-verbal în cazul în care e agent de poliţie, sau o scrisoare către proprietar, către bunică sau către iubită. Fără îndoială există astfel de texte în limbajul comun şi de comunicare (fie şi de comunicare cu sine), texte *naive* care au putut trece apoi, datorită calităţilor literare pe care le-au dovedit, drept texte literare, fiind clasate printre operele de artă, ca *Memoriile* lui Saint-Simon ori corespondenţa doamnei de Sevigne. Trebuie să remarcăm şi faptul că multe din memoriile şi din scrisorile celebre sînt memorii şi scrisori ale scriitorilor: Chateaubriand, Jean- Jacques Rousseau, Voltaire etc. Se întîmplă, de altfel, ca indivizi lipsiţi de orice pretenţie de a face vreodată operă de artă, aflîndu-se în condiţii excepţionale sau sub impresii puternice, să fi scris o bună carte de călătorie, de explorări, de război, sau de captivitate. Aceasta nu-i împiedică să dovedească utlerior lipsă de interes afectiv, de inspiraţie specifică, de talent, de imaginaţie, pe care creaţia literară propriu-zisă le implică. în sfîrşit, au existat ignoranţi, adevăraţi primitivi, adevăraţi naivi care, în modul cel mai firesc şi fără să fi învăţat vreodată arta literară, au făcut din simpla relatare a vieţii lor obişnuite o carte bună pe care au descoperit-o şi admirat-o scriitorii: mă gîndesc, de pildă, la volumul *Marie-Claire* de Mar- guerite Audoux. Dar acest caz e destul de rar şi toate încercările editorilor de a descoperi cazuri asemănătoare au eşuat, în ciuda publicităţii care le putea susţine. Există, de fapt, puţini naivi în literatură, şi demarcarea se stabileşte repede între scrierea ce nu reprezintă decît un document uman, oricît de viu şi de fericit ar fi acesta în expresia sa, şi literatura propriu-zisă care este o artă, arta scriitorilor şi poeţilor, aşa cum muzica esta arta muzicienilor şi cum se credea pînă acum că pictura esta arta pictorilor.

Or, aceasta n-o mai putem crede. Naivii ne obligă să privim pictura ca pe o artă deschisă tuturor, ca pe un mijloc de expresie comun cu limbajul vieţii curente

pe care-l foloseşte orişicine. Fiindcă oricine resimte» ca

> acel personaj al lui Maeterlinck, dorinţa de a spune cîteva cuvinte cuiva – fie şi sie însuşi. Dorinţa de a da curs liber sensibilităţii, prin orice mijloace: simplu creion sau cutie de culori. Demarcarea între aceste producţii obişnuite ale muritorilor care se îndeletnicesc cu pictura, şi operele acelora care pictează deosebindu-se de ceilalţi muritori prin actul de a crea forme plastice este greu de stabilit. într-adevăr, producţiile muritorilor de rînd trebuie să le situăm în mare parte în categoria artei, alături de operele artiştilor. Totuşi, valul acestora sporeşte, ridicînd probleme noi: nu există numai naivi, există şi copiii, există popoarele primitive, nebunii, mediumurile, există pictură făcută de tot felul de categorii de fiinţe umane, de oameni de palat, de funcţionari de bancă, de taxatori de metro. Ar trebui să existe şi un Salon al pictorilor fără talent, al oamenilor care nu sînt demni de mai puţină consideraţie şi a căror hotărîre de a picta şi al căror efort depus în acest scop nu ridică probleme mai puţin acute pentru spiritul dornic să înţeleagă ce este această nevoie de a se exprima prin pictură şi la ce anume din om corespunde. Statisticile ne arată o creştere vertiginoasă a numărului de pictori amatori. Se pare că niciodată n-au existat pe lume, nu atîţia pictori, ci atîţia oameni care pictează.

Aceste observaţii inspirate de pictura naivilor şi de expresia nevoii naive de a picta determină şi alte observaţii mai generale şi fundamentale. înţelegem acum că efortul picturii după revoluţiile din secolul al XlX-lea a fost acela de a-şi cuceri autonomia, de a se emancipa de obligaţia dogmatică de a furniza o imitaţie mai mult sau mai puţin exactă ori mai mult sau mai puţin convenţională a realităţii exterioare: pictura a vrut să se determine în sine, regăsindu-şi elementele şi principiile specifice. Stadiul extrem al acestei căutări a fost atins recent o dată cu arta «abstractă» apoi cu arta « brută »: pictura nu mai e decît materie picturală în stare primordială, mînuită conform (mor pure impulsuri. Ea nu mai e deci decît creaţie. Dar creaţia redusă ea însăşi la un stadiu noţional, act inevaluabil, simplă virtualitate trezindu-se în spiritul 195 omului, al omului în general, nu numai al pictorului
ca pînă acum, obligîndu-l să facă ceva. Să săvîrşească un gest la fel de anonim ca gestul naturii în exerciţiul său de modelator de sculptură şi de ramuri uscate, de desenator pe pereţi ori pe scoarţe de copac. Suprarealismul a adoptat la rîndul său

maxima lui Lautréamont despre « poezia făcută de toţi » şi nu numai « de unul », lăudînd mişcările visului, întîmplării şi petelor de cerneală. Pe scurt, pictura ca urmare a accelerării şi multiplicării iniţiativelor sale, e pusă azi într-o situaţie excepţională în raport cu celelalte arte : ea a rupt toate frontierele, toate determinările, toate distincţiile, toate caracteristicile. A căzut în dreptul comun şi în domeniul public. Devenind ea însăşi, a ajuns, printr-un efect dialectic, pe punctul de a se nega şi de a nu fi nimic, dacă nu, în modul cel mai generos şi pur conceptual, acel fenomen confuz ce face să ţîşnească din valurile mării sau din subconştientul colectiv o realitate minimă ce nu exista însă înainte. De aici caracterul său internaţional, practica sa universală, extraordinarul său succes. Ea nu-i reprezintă numai pe aceia care fac pictură, ci totul. S-a lansat în totalitate şi interesul total pe care-l suscită, ca şi practica generală cu care se confundă sînt poate un semn că pictura a ajuns la o limită. Un nou efect dialectic poate părea previzibil punînd-o în mîna unui pictor, adică a unei convingeri personale, făcînd din ea încă o dată, printr-o tălmăcire determinată, manifestarea unei *diferenţe*.

ROUSSEAU (zis Vameşul)

1844 ***21 mai*** **Henri Rousseau se naşte la Laval (Mayenne).**

1864—1868 Intră în armată. Se spune că a participat la campania din Mexic. Nici un document n-a dovedit vreodată acest lucru. Unii vor avansa ipoteza că nu din aceste amintiri de călătorie îşi va lua Rousseau elementele decorurilor sale exotice, ci din imaginile cărţilor populare şi din grădina botanică unde se ducea deseori.

1869 Prima sa căsătorie, cu Clémence Boitard, cu care va avea mulţi copii, aproape toţi morţi de tineri. Se instalează Ia Paris. E mai întîi ajutor de portărel, apoi perceptor.

1880 începe să-şi semneze tablourile.

1885 îşi părăseşte slujba pentru a trăi dintr-un venit modest, căruia îi adaugă micile onorarii pe care le primeşte pentru lecţiile de vioară. începe să picteze în mod regulat.

1886 Participă pentru prima oară la Salonul independenţilor, unde va expune de multe ori pînă la moarte.

1889 **Scrie un vodevil: O *vizită la expoziţia din 1889.* Începînd din acest an va locui, pînă la moarte, în diverse locuri şi în cele din urmă în str. Perrel nr. 2 bis, din arondismentul al 14-lea, în mijlocul unor mici negustori din cartier, ale căror portrete le va face cînd se va ivi prilejul şi pe care îi va invita uneori la el cu prilejul unor modeste seri recreative.**

1890 **Face cunoştinţă cu Gauguin, Redon, Seurat, Pissarro.**

1894 **Pictează *Războiul.* Face portretul lui Jarry, născut, ca şi el, în Laval, şi care a fost primul scriitor ce s-a interesat de opera lui.**

1898 **Municipalitatea din Laval refuză să-i cumpere *Ţiganca adormită* (1897), pentru care ceruse totuşi o sumă modestă.**

1899 **Văduv, se recăsătoreşte cu Rosalie-Joséphine Noury, care-l va lăsa iarăşi văduv, după numai patru ani. Scrie, împreună cu doamna Barkowski, o dramă: *Răzbunarea unei orfane ruse*, propusă fără succes directorului Teatrului Châtelet.**

1900 ***Promenada*, *Fiscul.***

1906 **Face cunoştinţă cu Delaunay, Picasso, Max Jacob, Raynal, Salmon, Apollinaire, Vlaminck.**

1907 **Se împrieteneşte cu tînărul pictor american Max Weber şi cu Wilhelm Uhde; acesta din urmă va scrie prima monografie despre Henri Rousseau.**

Pictează *Imblînzitoarea de şerpi.*

1908—1909 **în atelierul lui Picasso din Bateau-Lavoir, are loc un banchet în cinstea lui Douanier Rousseau. Apare în faţa justiţiei într-o afacere de cecuri false, în care a fost tîrît, cu totul nevinovat. Curtea, căreia i-a prezentat una din pînzele sale, îl acordă o păsuială şi, la cererea avocatului, îl redă picturii pe acest « primitiv ». Pictează portretele lui Apollinaire, *Poetul şi muza lui*, *Şareta lui Moş Juniet* şi *Visul.***

1910 **Expune la galeria *291* din New York. Face o pasiune nefericită pentru o oarecare d-nă Leonie. Deprimat, moare de pneumonie la spitalul Necker, în ziua de 2 septembrie.**

EPITAFUL LUI HENRI ROUSSEAU
GRAVAT PE MORMÎNTUL SĂU

Drăguţule Rousseau, tu ne auzi,
Noi cei de aici, te salutăm,
Delaunay, soţia lui, domnul Queval şi însumi eu, Scuteşte
de vamă bagajele noastre la porţile cerului! Noi îţi

aducem pînze, culori şi penele Pentru ca în sfintele tale clipe de răgaz În lumina cea adevărată
Tu să pictezi, ca şi pe vremea cînd ai făcut portretul meu,
Chipul stelelor.

GUILLAUME APOLLINAIRE (în româneşte de Modest Morariu)

PICTORII NAIVI

Fenomen ciudat: aceşti artişti au darul de a crea dintr-o mică banalitate mari emoţii; sărăcie exterioară, bogăţie interioară. Ce sărăcie, adesea, în producţiile mîinilor obişnuite să mîngîie obiectele cele mai minunate, ale ochilor ce au văzut nesfîrşitul mărilor, ale simţurilor saturate de frumuseţe. Privirile lui Rousseau ajungeau pînă la zidurile oraşului, acelea ale lui Vivin se opreau la pereţii sumbri şi trişti ai locuinţei sale. Mîinile lui Bombois dădeau formă pavajului străzilor, ale lui Bauchant mînuiau plugul. Mîinile Seraphinei au păzit şeptelul părinţilor şi au spălat scările altora. Mîinile lui Rousseau se aplecau să culeagă bancnota aruncată de la fereastră de cîte ori cînta la vioară prin curţile oamenilor săraci. Producţia artistică a acestuia nu e diminuată de faptul că s-a realizat pe pînză cu ajutorul unor mîini neînde- 1 98
mlnatice, neîndemînatice din dublu motiv: pentru că erau mîini de geniu şi pentru că erau mîini de periferie. Ceea ce contează în operele acestor artişti nu e, aşadar, stîngâcia lor, ci experienţa extatică, aceea care, pentru a vorbi în termenii lui Platon, vine de la Dumnezeu. De aici caracteristica lor comună, şî anume faptul că operele lor nu se asemănă cu minunile venite de la Roma, de la Veneţia, <fe la Madrid, de la Amsterdam procla- mînd gloria şi orgoliul omenesc, ci, dimpotrivă, cu operele pline de fervoare şi de umilinţă cu care ne-au copleşit Florenţa, Siena, Perugia, Ferrara, Gand şi Bruges şi care proclamă măreţia Domnului. Extazul şi mila sînt caracteristicile artei lor. Şi unirea lor întru Domnul, unirea lor întru armonie şi univers ne arată şi ea ceea ce~i uneşte: obiectul reprezentării lor nu este aparenţa lucrurilor, nici realitatea banală redeşteptată, ci acea realitate suprrioarâ ce exprimă starea cosmică a lucrurilor.

W I L H E L M   U H D E *(Cinci maeştri primitivi: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine,* Ed. Philippe Daudy, Paris, Librairie Palmes, 1949)

XXXV. EXPRESIONISMUL FRANCEZ

O-ar putea vorbi de un expresionism francez?

^ Dacă, aşa cum am observat, adoptăm simplificările teoreticienilor germani ai istoriei civilizaţiilor, rezultă că Franţa s-a arătat în mod constant refractară la aceste invazii venite dinspre cîmpiile din est, aducînd arta ornamentală şi simbolică a nomazilor şi barbarilor, barocul şi dinamismul său expansiv, expresionismul şi pasiunea sa interioară şi în fond iconoclastă. Am văzut însă că e totuşi nepotrivit să considerăm geniul francez închis în frontierele clasicismului în care a excelat. Problema e rezolvată punînd accentul pe diversele origini etnice care compun naţiunea franceză, şi opunînd Nordului romantic o Mediterană clasică. Există aici ceva adevărat şi trebuie să recunoaştem acest lucru, însă numai în măsura în care nu ne lăsăm în voia facilităţilor spiritului sistematic. Ţinînd cont de trăsăturile pozitive şi specifice ale spiritului francez, trebuie totuşi să constatăm, în istoria dezvoltării şi creaţiilor sale, o participare efectivă, strălucitoare la romantismul considerat teoretic de apanajul naţiunilor din est sau din Septentrion. Această constatare, în domeniul acelui romantism ce a fost numit expresionist, se impune prin cazul lui Rouault.

Dacă Rouault trebuie aşezat printre expresionişti, această determinare nu e de loc datorată la el unor influenţe străine, ci unor predispoziţii personale care îl leagă de tradiţiile pur franceze, acelea ale evului mediu gotic.

Faptul se explică şi mai bine în privinţa caracterului expresionist al multor artişti ai Şcolii din Paris, veniţi din

est. Aceştia au urmat drumul artistic al marilor 200 invazii, fiind mînaţi nu numai de război şi de nevoie, dar şi de atracţia – de pol opus – exercitată de ceea ce e luminos şi ordonat în geniul francez. Oricum ar fi, aceşti artişti au adus cu ei patetism, o vibraţie afectivă şi expresivă, specifice culturilor din tot estul Europei.

Dar nu numai aportul adus Şcolii din Paris de artiştii din est – Soutine, Chagall – poate fi considerat ca expresionism: aportul sudului, în persoana artistului cel mai complex, cel mai divers al acestei şcoli, dacă nu chiar al întregii producţii universale de azi, Picasso. Nu merită el oare să fie considerat astfel, acest geniu care, prin surprinzătoarele sale manifestări, solicită investigaţiile cele mai profunde, impunîndu-ne să-l studiem în resursele sale cele mai ascunse şi cele mai subconştiente, acolo unde se presimte un haos al miturilor şi al fabulelor anterioare tuturor dezvoltărilor istorice şi permanenţa, în formele şi accidentele anume ale Spaniei, ale cultului Taurobolului? 0 artă cu astfel de origini, cu asemenea forţe, şi care se exprimă prin violentarea simţurilor noastre obişnuite şi a liniştii noastre, a freneziilor ortopedice, a irezistibilelor enigme, o necesitate atît de implacabilă e, într-adevăr, o artă expresionistă în primul rînd, chiar dacă ştim că în anumite momente ea se poate destinde. Dar însăşi această destindere ţine de domeniul jocului, domeniu baroc, domeniu expresionist.

De altfel, am văzut, în legătură cu fauvismul francez şi cu unele ramuri ale cubismului, printre care orfismul, că există, în aceeaşi perioadă, aspiraţii generale manifestate în forme diferite, corespunzînd diversităţii de locuri şi de culturi. E rolul istoricului acela de a studia ariile fiecărei culturi în momentul în care fenomenul se produce, felul în care acesta se înscrie în dezvoltarea sa şi modul în care această cultură reacţionează, conform caracterului ei specific, în ce fel o asimilează, transformă, axaltă şi consumă.

Un curent expresionist poate fi prin urmare semnalat în bogata producţie franceză a acestui secol. El este viu mai ales la artiştii generaţiei care a debutat în infernul tranşelor din 1914—1918 şi care s-a manifestat în anii imediat următori războiului. Remarcăm în acel 201 moment, în saloanele de toamnă ale independenţilor

predominarea imaginilor sumbre, triste, viguros stilizate şi în care influenţa cubistă nu mai apare ca o lecţie de intelectualism şi de metodă, ci ca o incintare la deformarea expresivă. Mari figuri se desprind din această tendinţă generală, şi în special figura lui Le Fauconier (1881—1946), spirit neliniştit care a participat la diferite mişcări artistice din epoca sa, în special la cubism, dar care se caută mai mult pe sine însuşi în cadrul lor, fiind un artist de constituţie singuratică şi lirică, prieten al poeţilor şi întotdeauna predispus la meditaţia extremă şi dramatică. împrejurările războiului îl aruncă în Olanda, unde se va fixa pentru cîtăva vreme şi unde, prin aprofundarea maeştrilor vieţii interioare, îşi va întări expresionismul sălbatic. Aceeaşi nevoie de introspecţie l-a împins spre pictură pe Amédée de la Patellière (1890—1932), nobil de tară.

El a creat în acest domeniu o operă caracterizată de îmbinarea, ieşită din comun, de poezie împinsă pînă la mister cu himera realităţii rurale dure ce constituie una din operaţiile tradiţionale ale geniului francez. Iată într-adevăr un punct în care antinomiile teoretice dispar şi în care se produce o combinare extrem de rară şi tipic franceză de elemente doctoral reputate drept contradictorii. Şi anume un realism, iubitor al naturii, plin de aspecte ţărăneşti, terestre şi concrete: pe de altă parte un suflu liric nemăsurat, a adevărată inspiraţie, delirul însuşi, o iniţiere uimită în secretele profunde, în farmecele oculte, în forţele elementare; în sfîrşit, puterile meditaţiei personale, pe care, de pildă, le poate cunoaşte şi experimenta un solitar îndrăgostit de lecturi spirituale şi de reflecţii sentimentale, dar în acelaşi timp puternic înrădăcinat de meleagurile sale. în moduri diverse, Hugo, Michelet, Rimbaud, Claudel, Péguy au deschis barierele acestui drum care e un domeniu specific francez, şi în definirea căruia categoriile obişnuite se dovedesc neputincioase.

De aci au ieşit lucrări de dimensiuni mai reduse, dar cu acelaşi accent, ca *Silvia, Dominique* sau *Marele Meaulnes*, şi în care lucidei morale şi comuniunii conştiente cu o provincie anume, cu un peisaj tipic francez şi cu obiectele cotidiene ale familiei, li se aliază o putere magică de a suscita straniul şi de a invita la vis şi la melancolie. Acestui climat îi aparţine 202

La Patelliere cu picturile sale rustice, cu personajele şi conversaţiile intime, moştenire a unei anumite comedii de grădină â la Watteau, toată această *aură* ce învăluie pentru el muncile şi zilele. Nimic în această poetică nu este artificial. Totul este însufleţit de zeiţele, de izvoarele şi de fîntînile locului. Imaginea ţîşneşte dintr-o realitate sigură şi situată, resimţită în densa şi concreta ei prezenţă. Dacă expresionismul e transcrierea unei lumi interioare, atunci de expresionism trebuie să vorbim în legătură cu pictorii din această perioadă sau despre Edouard Goerg. Lume fantastică şi crudă, lumea lui Goerg, plină de freamătul stridenţelor erotice şi de haosul cromatic din care ţîşnesc halucinate flori şi femei. în mod fatal, un lirism atît de virulent trebuia nu numai să tortureze formele, ci şi mijloacele picturale: de unde tehnica nervoasă, prestigioasă a lui Goerg, alchima pastelor sale ce acoperă întreaga suprafaţă a pînzei, constelînd-o cu uluitoare explozii. Goerg e la largul său şi în laboratorul de gravură, afirmîndu-se în acest domeniu ca un maestru, în timp ce filozofia lui sardonică, susţinută de necazurile şi de angoasele timpului, îşi putea da curs liber în arta producătoare de fabule, în spiritul lui Breughel şi Bosch. Mulţi artişti ai acestui grup au cultivat de altfel grafica, aceasta fiind deosebit de propice ilustrării şi criticării unei epoci. Sarcasmul, furia, impulsul caricatural nu şi-ar putea găsi un instrument mai prompt şi mai incisiv decît creionul sau cuţitul de gravură. Să insistăm aici şi asupra faptului că expresionismul este o artă a grotescului şi a dramaticului, o judecată a sufletului asupra lumii, o reprezentare *morală* a lumii. Această agresivitate se va transfera asupra mijloacelor înseşi ale reprezentării materiei şi formelor.

Fautrier cercetează materiile, de unde, mult mai tîrziu, deconcertantele aspecte plastice ale *Deporta- ţilor* săi. Yves Alix, încă de la primele sale lucrări, era preocupat de forme, arătînd un gust pentru gigantic, pentru statura sculpturală, pentru mişcarea excesivă, această exasperare plastică specifică expresionismului. Se va elibera de ea o dată cu marile sale peisaje, în vastele compoziţii decorative şi meşteşugul său de 203 colorist – care nu va înceta să se desăvîrşească într-o solidă şi robustă siguranţă – ne va îmbogăţi cu o gamă în aur major, cu o strălucire întru totul personală şi originală. Marile lucrări ale lui Alix răspîndesc cu

adevărat lumină, o lumină puternică, asemănătoare sonorităţii unei orchestre de alămuri, şi care e numai a lui. în sfîrşit, André Favory (1888—1937), mort tînăr după ce fusese victima unei crude paralizii, e inspirat şi el de procedeele cubiste, pe care le aplică în compoziţii gîlgîind de sînge şi de sevă rubensiană şi care, fireşte, erau un elogiu al corpului feminin. Marcel Gromaire a debutat în aceeaşi perioadă de imediat după război sub semnul expresionismului violent deformator, pictînd personaje îndesate, pătrate, strivite, lineare, pămîntii şi în care putea fi recunoscută – întîlnire naturală în cazul acestui om al nordului – o bufonerie breugheliană. Există de asemenea la el, şi aceasta a frapat şi mai mult, puterea de a produce imagini mari ale realităţii sociale: *Loteria de bîlci, Strada, Secerătorul flamand, Vînâtorul de castane, Băutorii de bere, Maşina, Războiul.* Ne face plăcere să înşiruim aceste titluri pentru a dovedi că o dată cu Gromaire expresionismul şi-a desăvîrşit una din vocaţiile sale specifice, şi anume vocaţia umanistă.

Unul din reproşurile care i se aduc, în bloc, artei moderne este acela de a se pretinde străină de preocupările şi de realităţile umane. Aceasta înseamnă a nu vedea în arta modernă decît una din trăsăturile ei, şi anume dezvoltarea analizei şi a abstracţiei, trăsătură capitală, desigur, dar care se îmbină cu alte trăsături nu mai puţin importante. Aceasta înseamnă în acelaşi timp refuzul unui *subiect*, care a fost multă vreme confundat cu ceea ce era, la drept vorbind, un refuz al *anecdotei*, reacţie sănătoasă contra ridicolelor producţii ale artei « pompierilor ». într-adevăr, arta modernă şi-a meritat şi numele de artă vie pentru că este strîns legată de înnoirile şi de problemele lumii actuale.

Şi îndeosebi în acest aspect al artei moderne ce poartă numele de expresionism, trebuie văzut ceea ce spune însuşi numele său: o expresie a omului, reacţia sa expresivă la evenimente şi la aspectele vremii sale.

Toţi pictorii pe care îi cuprindem în această rubrică, un Rouault, un Chagall, un Soutine de asemenea, apoi un La Patellière, un Goerg, un Alix, un Gromaire, 204

deformează aparenţele exterioare sau le contrariază şi evadează din ele pînă la fantezia cea mai absolută, pînă la vis, la magie şi la libera şi imponderabila poezie ori la mistică. Aceasta provine, fără îndoială, din faptul că ei

sînt implicaţi în cataclismele veacului nostru, unul din cele mai tragice ale istoriei şi că, pînă în străfundurile fiinţei lor de călători sîcîiţi sau de cetăţeni, de victime sau de soldaţi, ori pur şi simplu de spirite solidare ce observă şi judecă, de artizani în sfîrşit, n-au putut să nu resimtă contralovitura acestor tumulturi atît de monstruoase.

Din oglinda lumii, din comedia umană, din vasta panoramă pe care, încă de la începuturile sale, ne-a dat-o Gromaire, nu putea lipsi dragostea. în năstruşnicele sale decupaje, corpul feminin introducea încă de atunci curbele şi limpezimile care de la o operă la alta aveau să cîştige în somptuozitate carnală. Minunea la Gromaire e că decizia plastică cea mai îndrăzneaţă nu diminuează cu nimic energia vitală, prezenţa reală de care e încărcată pînza. Aceasta apare în special în nuduri: stilul violent, chinuit, nu contrazice cu nimic ci, dimpotrivă, face mai puternică atracţia lor voluptuoasă. Aceasta e încă o manifestare a vitalităţii artistului şi a facultăţii sale de a realiza unitatea. Căci Gromaire e un artist complet, a cărui personalitate – ca şi aceea a maeştrilor generaţiei precedente – depăşeşte, prin caracterul hotărît, prin bogăţia dezvoltării sale, circumstanţa, şcoala, etapa stilistică ce l-a suscitat. O dată considerată această ambianţă iniţială, precum şi rolul de prim plan imediat, decisiv şi director pe care l-a jucat artistul, e cazul să nu-l mai considerăm pe acesta decît în dorinţa lui de a *nu neglija nimic*, cum spunea Poussin, şi cum au făcut toţi marii artişti, şi de a se realiza integral, înţelegem de asemenea neliniştea lui Gromaire atunci cînd e clasat ca expresionist, aşa cum orice altceva ar putea fi clasificat într-un ism, precum şi voinţa sa de a nu accepta decît un singur titlu, acela de clasic. Înţelegîndu-se că aci termenul nu corespunde, de loc, cu o altă şcoală, că nu se potriveşte decît artistului în general, exclusiv interesat şi responsabil de 203 propria sa unitate.

Nu e de mirare că această voinţă s-a exersat – şi în mod glorios – în compoziţiile murale şi în tapiserie. Aceste tehnici sînt făcute pentru marile subiecte, iar acestea la rîndul lor pentru marii tehnicieni, pentru marii maeştri. Nu e de mirare nici faptul că spectacole atît de surprinzătoare ca zgîrie-norii New YorIcului şi dolmenii din Carnac au inspirat lirismul lui Gromaire. Un acord fatal şi organic se stabileşte între puterea sa de artist şi puterile lumii... Pe parcursul dezvoltării operei sale,

blocurile lui cioplite, mîngîierile lui tindeau la metamorfozele unui univers plastic din ce în ce mai profund şi mai bogat. Trebuia să meargă în mod constant spre cuceriri noi. în operele recente se afirmă dominanta de negru, de clarobscur. Ea urmează tonalităţii de pîine arsă din prima perioadă a creaţiei sale. în picturi – ca şi în extraordinarele lui desene şi gravuri – Gromaire se îndreaptă spre o gravitate de tipul lui Rembrandt. Septentrionala lui predispoziţie la meditaţia singuratică îl aduce în acest punct de umbre şi lumini. Nu uită totuşi valorile culorii, iar acestea, în sistemul acestei economii, sînt puse din plin în valoare. O dovadă pregnantă o va constitui *Omul cu cartea,* una din capodoperele sale... Cu verticalitatea ei robustă, cu tonurile ei sumbre în care unduiesc străluciri de rubin şi de safir, această lucrare se manifestă cu maximă monumetalitate. Spre acest zid de frumuseţe cartea se deschide ca pentru a ne arăta o adîncime; iar albului ei imperios şi cu o materie atît de bogată, îi răspunde lumina lămpii care, din colţul stîng al pînzei, sugerează amintirea ferestrei din interioarele primitive. Căci o mulţime de gînduri plastice se concentrează în această operă de o arhitectură perfectă şi de o supremă maiestate. Nenumărate gînduri care trebuiau corelate unele cu altele au animat întreaga şi lunga carieră a artistului, munca lui răbdătoare şi grijulie, şi. tot exerciţiul unei îndărătnice şi nobile puteri creatoare.

Aceleiaşi generaţii îi aparţine şi Emmanuel Gondouin (1883—1934), a cărui operă apare ca expresionistă, îndreptîndu-se, către sfîrşit, spre abstract. Aceasta e dovada unui temperament vast, ambiţios şi neliniştit, al unui artist dotat cu imaginaţie, al unui poet. 0 ardoare capricioasă şi irezistibilă într-adevăr, un fel 206
de temeritate nerăbdătoare îl animau pe acest om a cărui stea nefericită avea să apună repede: Gondouin a murit la spital ca un artist blestemat. Imensele portrete ale lui *Mirbeau* şi *Clemenceau* făcute de el se înscriu în maniera cubismului expresionist. Dar prin această exagerare voită lirismul lui Gondouin îşi căuta propriul drum, pe care avea să-l găsească în invenţiile florale de o extraordinară bogăţie. Geniul decoraţiei orientale îl inspiră pe acest artist deosebit, colorist luxuriant, inepuizabil creator de forme. Fantezia plastică freamătă mîngîietor în pînzele sale, nestingherită de nimic şi alimentată

de o inspiraţie de un fel cu totul aparte, ce se apropie de inspiraţia poetică sau muzicală. Expresionismul se îmbibă aici total de caracterul său subiectiv şi tocmai de aceea se poate afirma că se apropie de abstract.

Putem înregistra expresionismul altor artişti, mai mult sau mai puţin contemporani cu această generaţie sau aparţinînd generaţiilor următoare, deşi, repetăm, această etichetă n-a fost acceptată în Franţa. Dar istoricul n-ar putea găsi o etichetă mai bună pentru a caracteriza, aşa cum am încercat noi să facem, anumiţi artişti a căror facultate dominantă este lirismul. Cine îi studiază trebuie să pună accentul pe raportul – un raport dramatic – dintre personalitatea lor încrezătoare în propriul destin, în imaginaţie şi sentiment, cu lumea exterioară. Pe aceasta o înfruntă în mod hotărît, impunîndu-i nu o armonie, o ordine prestabilită, ci propria sa furie, ironia sau visul său, şi mai puţin un sistem plastic decît un sistem imaginativ şi pasional, sistemul unui poet liric, în această perspectivă ne pare cu putinţă să grupăm laolaltă pictori ca Loutreuil, Gruber, Walch, Desnoyer. Primul, Maurice Loutreuil (1885—1925), e fără îndoială un realist şi în tradiţia realistă trebuie înscris. Dar aventura sa de refractar, închisorile sale, vagabondajele şi suferinţele, palidul său succes de la «Şcoala din Pre-Saint-Gervais», întreaga sa existenţă de paria, luminată de cîteva rare prietenii, ca aceea a unei admirabile femei, Champigny, şi a excelentului şi generosului pictor Christian Caillard, în sfîrşit moartea sa la spitalul Broussais, compun o epopee ale cărei

dimensiuni tragice şi umane nu puteau să nu se reflecte în operă. Aceasta, cum spunem, este realistă şi inspirată numai de dorinţa pasionată de a spune adevărul. La realizarea acestei intenţii, Loutreuil foloseşte daruri care sînt acelea ale unui realist de calitate din familia lui Courbet, Manet sau Segonzac. Dar această artă loială, viguroasă, de o uimitoare justeţe, de o ştiinţă ce s-a format prin conştiinţă, se impregnează totodată de întreaga forţă a dragostei şi tristeţii ce palpita în existenţa sa întîmplătoare, în marele lui suflet îndurerat. De aceea există mai mult decît realism în opera lui Loutreuil, o rezonanţă lirică şi umană, o *expresie* ce-i hărăzeşte un loc aparte în amintirea noastră. Această forţă afectivă, dar şi mai accentuată, apare în aceleaşi forme la Gruber (1912—1948), mort şi el tînăr. Cu peisajele şi interioarele sale dezolate, cu personajele lui extravagante, acest pictor are o lume a lui, pustie, mizerabilă, aspră, zbîrlită, crîmpoţită ~ *zackigj*[3] cum spun germanii despre imaginile maeştrilor lor din secolul al XV-lea. Nu e cazul să numim un alt pictor-poet, Lucien Coutaud, în care se manifestă din ce în ce mai agitat fantasmagorii muşcătoare? Trebuie să nu scăpăm din vedere faptul că favoarea publicului se îndreaptă în acest moment spre cercetări expresive împinse la limită şi de la care ne aşteptăm, desigur, la o imagine a furiilor şi tulburărilor care ne muncesc. De aci şi zgomotosul succes de care s-a bucurat neliniştitorul vizionar al despuierii şi uscăciunii : Bernard Buffet. în acelaşi domeniu apreciez mai mult modestia şi seriozitatea foarte autenticului Minaux. Obsedat de spaţii pustii, André Marchand datorează desigur originilor sale mediteraneene şi o altă obsesie, aceea a culorii şi luminii. Să ne oprim asupra acestui artist de mare calitate, care ar merita de altfel să ne ocupăm mai pe larg de el. Această atenţie trebuie să sporească o dată cu evoluţia artistului. Pe acest colorit, aşadar, ce-l obsedează şi care este intens şi exploziv, el desenează forme ascuţite,stilizate, manieriste chiar s-ar spune: ceea ce nu reprezintă decît un exces în plus al acestei arte excesive, plină de tensiune dra-

[3] ***Zackig*: colţuroasă (N. tr.).**

matică şi extrem de frapantă. Dacă există în ea o retorică, efectul acesteia e din cele mai puternice. Originea sa meridională îl justifică. Constrîns şi violent, anxios şi expansiv, în permanente mişcări contradictorii, dar în acelaşi timp pasionat, Marchand e un poet tragic, dotat cu simţul măreţiei şi care ajunge în mod constant să-l realizeze. Inspiraţia, ca şi opera sa, sînt de o mare anvergură. Şi una şi cealaltă reconfortează suscitînd o admiraţie gravă şi convinsă.

Pentru a-i explica pe aceşti diverşi artişti trebuie să alăturăm curentului expresionist o altă influenţă, aceea, contradictorie, a suprarealismului, care opune figuraţiei tragice a celui dintîi dorinţa de vid psihic, somnambulismul într-o lume pustie. Unii din aceşti pictori s-au putut realiza în decoraţia scenică, aceasta repre- zentînd tocmai instalaţia şi organizarea vidului, şi tocmai de aceea i-aş cita aici pe Carzou, care are un fericit simţ al scenei şi ale cărui pînze reamintesc acel « cadru al acţiunii » pe care-l reprezintă operele lui Antonie Caron şi ale altor artişti din Renaştere. Cuvîntul e restituit şi cîntecul poetic, plin de emoţie, de fabulă, de cîntec de Crăciun, de *Marcheri*[1], în minunatele picturi pline de prospeţimea culorilor ale alsacianului Charles Walch (1898—1948), mare artist dispărut prea de timpuriu, artist complet, pictor şi sculptor, maestru al desenului, spirit cu vocaţia studiului şi în acelaşi timp hărăzit cu daruri de poet liric adevărat şi sincer. Aceeaşi putere de a crea bucurie, adică mişcare şi culoare, izbucneşte la François Desnoyer. Ca şi Walch, acesta se situează îndată după Gromaire într-o mişcare în care lecţia cubistă nu mai servea să inspire speculaţii ermetice şi compoziţii în planuri mari, precise şi cu volume distincte. Oscilaţia era dată picturilor «cu subiect» sau, dacă ne temem de acest cuvînt, picturilor motivate. Activitatea porturilor, festivităţile populare, plăcerile colective, sporturile şi jocurile sînt motive de adunare şi de ordine. Sudul, de unde este şi unde trăieşte, l-a ajutat pe Desnoyer să-şi îndeplinească programul amator de peisaje vaste

 [1] *Mărchen:* poveste, basm (N. tr.).

şi de spectacole vioaie, temperament robust, artist de înaltă conştiinţă care ştie să vadă simplu şi care ştie să

vadă în mare.
Poate că ar fi cazul să semnalăm, de vreme ce sîntem în domeniul compoziţiei mari, o pictoriţă ce excelează în acest gen destul de puţin cultivat şi care cere suflu, Valentine Prax. Soţia sculptorului Zadkine, ea a cunoscut, neîndoios, lecţia cubismului şi în special a cubismului baroc. Dar nu mai puţin adevărat e faptul că are un temperament viguros şi orginal, precum şi strălucite daruri de colorist: compoziţiile ei sînt pline de mişcare, de animaţie, de vivacitate, şi de cel mai plăcut efect.
În sfîrşit, amintmdu-ne că în tinereţe a suferit influenţa lui Léger şi a lui Gromaire, l-am putea considera expresionist şi pe Edouard Pignon, fost muncitor, pictor din instinct şi din vocaţie, care prin toate fibrele sale aderă la real, dar care, cu o imaginaţie plastică în acelaşi timp subtilă şi autoritară, deformează, şi inventează şi recompune. Marile figuri de pescari, de mineri sau de ţărani catalani, simfoniile lui în gri, compuse cu mişcarea contradictorie, recentele sale peisaje, al căror dramatism aspru tinde spre abstract, mărturisesc o sensibilitate legată de viaţă, împărţindu-şi interesul între munca umană şi vigoarea convulsiilor vegetale şi resimţind o violentă nevoie de expresie. încă o dată, nu e vorba, în toate acestea, de o şcoală, ci de o predispoziţie specifică anumitor artişti apăruţi în epoca noastră, pe care o vom regăsi şi la alţii din viitor, şi care-i distinge printre tendinţele a căror determinare teoretică, a căror grupare şi opoziţie compun tabloul sistematic al artei moderne. Această predispoziţie pentru expresie e mereu prezentă, contingenţă, spontană, întotdeauna gata să coloreze cu diversitatea ei acest tablou sistematic şi să domine sistemele.

în lipsa altor trăsături comune, această tendinţă spre expresie ne pare a caracteriza o întreagă parte a producţiei plastice, între cubism şi suprarealism pe de o parte, abstract pe de alta, şi mişcările viitoare. Există aici un cîmp extrem de variat în care am notat cîteva 210
figuri de prim ordin fără a găsi totuşi motive valabile dea-i reuni într-o altă rubrică decît aceea a expresionismului. Şi această tendinţă spre expresie implicată în acest termen, precum şi o revendicare individualistă e suficientă pentru a ne face să înţelegem că aceasta

reprezintă un expedient şi că e greu să-i rînduim într-o catogorie mai precis determinată. Adică într-un sistem. Cum spuneam, pictorii reuniţi aici ies din cadrul sistemelor.

Ei se bucură de o mare libertate; sînt liberi, uzînd totuşi de învăţătura şi de procedeele dobîndite. Aceasta apare în mod deosebit într-un grup care-şi găseşte şi el locul aici : Beaudin, Kermadec, Charchoune, Suzanne Roger, cărora le putem alătura în mod firesc pe Jacques Lagrange sau pe spaniolul Borès. Pentru toţi aceşti artişti, cubismul a fost un eveniment capital, care le-a furnizat o scriitură, o metodă de compoziţie, gustul de a-şi organiza tabloul pe linii de forţă, de a gîndi obiectele, de a le situa într-un spaţiu mental, un mod de a respira în faţa lumii exterioare şi de a se comporta în faţa pînzei. De fapt, cubismul, ca orice lucru intrat în istorie şi despuiat de problematica şi actualitatea sa, le-a devenit *natural.* La fel s-a întîmplat şi în cazul suprarealismului. El a adus libertatea poetică. Aceste aporturi n-au nimic sistematic, după cum spuneam. Ele constituie doar obişnuinţe ale reflecţiei, o uşurinţă a manierei şi, pe scurt un climat. Iar acest climat permite temperamentelor celor mai diverse să-şi satisfacă nevoia de expresie. Evident că alături de aceşti artişti l-am putea situa şi pe André Masson. De fapt, trebuie să recunoaştem aici artişti de mare clasă, capabili să se compare cu artiştii generaţiilor precedente care au avus şansa de a-şi vedea arta asociată cu sistemele pe care le ilustrau. Masson, în urma diferitelor sale experienţe, ca şi Marchand, Pignon sau André Beaudin, pictor şi sculptor, la fel de îndrăzneţ sculptor ca şi pictor, spirit de o rară calitate, în stare de cele mai subtile rafinamente plastice şi de cele mai înalte elanuri lirice, sau Borès, artist taciturn şi de o rară calitate, două trăsături esenţialmente spaniole, 211 datorită cărora el izbuteşte să nu pună în pînzele
sale decît transparente, indicaţii, elemente sobre şi necesare. Şi ce eleganţă, asemănătoare celei a lui Velazquez !

Să profităm de această ocazie pentru a remarca prezenţa spaniolilor în cadrul Şcolii din Paris şi cît de preţios este pentru aceasta fermentul acestui neam, cel mai dotat pentru pictură din cîte există, şi anume pentru pictura *expresivă.* Juan Gris, Picasso, Miró ilustrează îndeajuns gloria picturii franceze şi a geniului spaniol. Sîntem

încredinţaţi'astăzi că Borès la rîndul său e unul din artiştii remarcabili ai epocii noastre. Sculptura spaniolă nu e mai puţin strălucit reprezentată la Paris de un Mateo Hernández, animalier ce moşteneşte tăria şi duritatea castiliană, şi fermecătorul baroc Fenosa, ca şi atîţia alţii. Să adăugăm la aceste nume pe acelea ale unor artişti de strălucirea lui Florès, Vines, Peinado, Segovia, Ismael de la Serna, sălbaticul, tumultuosul colorist Clavé, artistul de tentă suprarealistă Domínguez şi acel pictor subtil şi minuţios, Luis Fernández, suprarealist şi el cînd are chef, dar rivalizînd în realismul mergînd pînă la *trompei œil* cu cei mai buni pictori de *bodegones*[4] din şcoala din Granada şi, în subtile peisaje, se joacă ingenios cu infinitele depărtări şi cu lucrurile infinit de mici: vom constata astfel că toţi aceşti artişti şi toţi cei ce le vor succeda se disting prin ceva ce le aparţine numai lor, ca un privilegiu al naţiunii lor, un dar, un accent, un har, o bucurie, nu ştiu ce calitate a imaginaţiei şi a puterii de a realiza. Toate acestea întăresc cu pigmentul lor vioiciunea producţiei artistice franceze. Nu înseamnă că în toată această perioadă n-au existat remarcabili artişti care şi-au desfăşurat cariera în Spania însăşi. Şi, deoarece considerăm expresionismul ca pe un curent general care s-a manifestat în diverse ţări, vom reaminti aici numele unui pictor care trebuie pus sub aceeaşi etichetă: José Gutiérrez Solana. Acest om singuratic a ilustrat într-un mod surprinzător universul atroce şi caricatural pe care spaniolii îl consideră ca realitatea spaniolă şi care le produce o enormă satisfacţie.

GROMAIRE

1892 *24 iulie* Marcel Gromaire se naşte la Noyelles-sur- Sambre (Nord), de unde este originară mama sa.

1910 Renunţă la studiile de drept în favoarea picturii. Frecventează academiile libere din Montparnasse.

La Academie de la Palette se bucură de îndrumarea lui Le Fauconnier. Face cunoştinţă cu elevii lui Matisse şi cu Matisse însuşi.

1912 Călătoreşte în Belgia, Olanda şi Anglia.

---

[4] *Bodegón*: natură moartă înfăţişînd elemente comestibile. (N. tr.).

1914 Este mobilizat.

1916 Rănit în luptele de pe Somme. Perioadă de picturi sumbre.

1925 *Războiul.*

1933 La Kunsthalle din Basel are loc o mare retrospectivă a operei sale.

1937 Execută decoraţiuni din ceramică pentru pavilionul Sevres al Expoziţiei Internaţionale.

1939 Iniţiator, împreună cu Lurţat şi Dubreuil, al mişcării de renovare a tapiseriei. După cartoanele sale se execută tapiserii la Gobelins şi Aubusson.

1947 Expoziţie la galeria Louis Carre din Paris.

1948 Cu prilejul centenarului revoluţiei de la 1848**, execută pentru Adunarea Uniunii Franceze, o mare decoraţiune: *Abolirea sclaviei.***

1952 I se atribuie premiul Carnegie.

CONVORBIRE CU GROMAIRE întrebare:

Aţi fost adeseori clasat printre expresionişti. Ce *gîndiţi despre aceasta? Ce este expresionismul?*

Răspuns:

Expresionism e un cuvînt extrem de vag. În realitate există puţini pictori care sacrifică totul freneziei expresiei. Nu cunosc nici unul în trecut. Oricare ar fi violenţa unui Grunewald, el foloseşte totuşi un limbaj deosebit de şlefuit. Cele mai bune lucrări ale lui Van Gogh sint opere de un perfect echilibru. Doar Goya, într-unele din picturile sale fantastice, ar putea fi, prin anumite «scăpări», strămoşul lui Soutine şi al expresioniştilor germani. Expresionismul modem nu e conceput niciodată fără un gust adeseori morbid pentru deformare. Neagă stilul în favoarea stilizării instinctive. Cele mai bune tablouri expresioniste sînt strigăte disperate. Cu cît sînt mai bune, cu atît sînt mai puţin analizabile.

În ce mă priveşte, intenţiile mele se îndreaptă în sensul opus. Deformarea îmi pare a fi o deviere de la experienţa zilnică. Deformarea modernă este o tentativă exacerbată de evaziune. Nu cred în evaziune. Ea nu poate fi concepută decît metafizic, de către credincios, în ir-o *rugăciune mută. Orice materie este un contact intens. Rolul nostru e de a identifica sau de a descoperi spiritualitatea acestui contact. Deformării eu îi opun afirmarea obiectului.*

întrebare:

Care este punctul dv. de vedere în legătură cu obiectul?

Răspuns:

Din punct de vedere plastic ipotezele noastre se întemeiază pe empirismul observaţiei cotidiene şi pe experienţa trecutului. Experimentarea noastră, deşi lipsită de criteriul absolut, ne arată omul mulat pe natură, care se mulează la rîndul ei pe om. Mîna mea aşezată pe masă e un obiect, eu însumi privit în oglindă sînt un obiect. Dorinţa de a ne separa de natură nu e decît un miraj al spiritului. Prin urmare, dacă denaturăm natura, denaturăm omul. Reîncepem haosul la nivelul forţelor embrionare.

Dimpotrivă, percepţia naturii nu e pentru noi decît o suită de percepţii succesive; sarcina noastră va fi, de aceea, să ajungem la ceea ce contează din punct de vedere uman *şi la ceea ce contează în mod* natural, *adică la ceea ce în freamătul febril al vieţii iese la suprafaţă, insistă, domină prin frecvenţă sau prin intensitate; şi, de asemenea, să afirmăm acest lucru ca fiind totodată* principalul *în cadrul percepţiei noastre umane în* dominanta *aportului natural.*

M A R C E L G R O M A I R E (interviu acordat lui Georges Charbonnier pentru Radiodifuziunea franceză, emisiunea din 15 decembrie 1950)

XXXVI. TRADIŢIA REALISTĂ

D evoluţiile estetice ne dau o perspectivă asupra lumii pur istorică şi dinamică: un eveniment nu trebuie să ne intereseze decît în relaţia sa cu un eveniment viitor. Iar noi înşine, prin urmare, nu ne mai cunoaştem, nu ne mai simţim decît ca obiect al unei permanente deveniri şi ca nişte aparate ce înregistrează surprize mereu noi. Un astfel de punct de vedere este desigur legitim, la fel ca oricare alt punct de vedere ce ne poate fi propus ca posibil şi justificat. între altele, acesta, la care ajungem printr-o analiză mai amplă şi mai aprofundată a fenomenelor estetice ale vremii noastre: ceea ce se realizează

este o civilizaţie. Da, multitudinea fenomenelor estetice, rapiditatea succesiunii lor, înseşi contradicţiile, întreaga lor efervescenţă se pot reduce la o mare transformare generală ce afectează în egală măsură formele artei, şi sensibilitatea artistică, precum şi toate modurile de a gîndi şi de a trăi, toate concepţiile noastre ştiinţifice şi toate regimurile sociale. Aceste revoluţii artistice trebuie să ne apară ca simptomele şi manifestările unei civilizaţii pe cale de a se crea. Sîntem împinşi de acestea într-o precipitare ameţitoare şi haotică şi ajungem să nu mai considerăm lucrurile decît în perspectiva schimbărilor la care sînt supuse şi să adoptăm în privinţa lor acea metodă de cunoaştere pur istorică şi dinamică de care am vorbit. Dar acestei predispoziţii mentale trebuie să-i opunem o alta, mai obiectivă şi transcendentă şi care ne dezvăluie propria noastră situaţie, nu ca o mişcare, ci ca o stare. Ca o ordine ce se caută, se extinde, se săvîrşeşte şi se statorniceşte. Spiritului 215 care reuşeşte să se plaseze în această perspectivă aeriană, transformările plastice din vremea noastră i se vor dezvălui concomitente cu alte transformări. Ele vor pierde din nerăbdarea lor febrilă pentru a se ordona după necesităţile generale, căpătînd un caracter posesiv şi organic, dobîndindu-şi caracterul de creaţii. Creaţii contribuind la creaţie, la crearea unei civilizaţii. Timpul în care se mişcă acest spirit observator nu va mai fi timpul ce trece, ci o eră a timpului, era noastră. Din scurgerea heracliteană în care ne simţeam noi înşine lunecînd, decupăm o vastă porţiune de timp pentru a o examina şi a ne privi noi înşine în ea.

Am învăţat din *Gestalttheorie* să vedem în operele de artă structuri: aceasta înseamnă dintr-o dată a ne distanţa întrucîtva de ele, a le da o justificare de creaturi vii, a le considera drept ansambluri. înseamnă, prin urmare, să ajungem să le asociem cu alte ansambluri şi să le rînduim în cele din urmă, pe unele şi pe celelalte, în cele mai vaste ansambluri. Acestor structuri plastice le corespund, prin relaţii care nu sînt de la cauză la efect, ci de reciprocitate organică, structuri mentale. Astfel, o aceeaşi aventură, unuia care participă la ea, amestecat în mod confuz, ca o jucărie într-o furtună absurdă, nu-i poate părea decît scandaloasă; dar aceluiaş martor, o dată angajat, dacă scapă din valuri şi priveşte orizontul, poate să-i devină ceva cu mult mai serios şi anume istoria omului. Istoria omului, sub diversele sale înfăţişări, înfăţişarea omului antic, aceea a omului medieval, a omului Renaşterii şi a omului modern. Fiecare din acestea a trăit în coordonatele specifice timpului şi

spaţiului său, şi şi-a avut, în corelaţie, arta sa. Figura noastră, figura de om pe care o reprezentăm, omul secolului al XX-lea, posedă şi ea arta ei. Şi omul secolului XX nu-şi capătă propria sa conştiinţă, nu există, decît în măsura în care ştie că această artă modernă îi aparţine.

Pentru aceasta trebuie ca, încetînd de a o mai înregistra prin variaţiile sale, prin fluxul vertiginoaselor schimbări ce-l scutură, ce-l frămîntă şi-l ofensează, el să se decidă s-o fixeze, s-o înfrunte, s-o privească. Şi să se recunoască în ea.

Dacă acest efort prezintă dificultăţi pentru public, va trebui să admitem că prezintă dificultăţi şi pentru unii dintre artişti. Prin natura sa, artistul nu e de loc obligat să aibă conştiinţa părţii pe care o poate reprezenta arta sa în elaborarea unei civilizaţii. Nu e treaba sa, ci aceea a unui spirit ce observă, emite judecăţi şi stabileşte valori. El trebuie să aibă geniu şi să se dedice cu totul operaţiilor creatoare pe care i le dictează talentul şi care, conform acestuia, vor avea un grad mai mult sau mai puţin tranşant, determinant, subversiv. E chiar normal – şi aceasta se întîmplă de obicei —că reflecţia, nu obiectivă şi ştiinţifică, ci întru totul practică ce însoţeşte operaţia creatoare să fie indiferentă acestui aspect de decizie înnoitoare şi mai mult sau mai puţin agresivă a artei sale. Reflecţia sa, reflecţia sa de artist, de practician, de creator nu trebuie să se preocupe decît de accentul creator al creaţiei. El va fi deci, în modul cel mai firesc, primul care să adopte acest punct de vedere strict istoric şi dinamic în care, cum spuneam, am putea fi imediat determinaţi să considerăm fenomenul artei moderne. El e un artist modern, prin urmare un artist revoluţionar, şi nu-i putem cere nimic altceva decît să aibă o concepţie revoluţionară despre artă. Altfel, i-ar lipsi viaţa.

Putem însă concepe că există artişti la care sentimentul vieţii se manifestă într-un mod mai moderat şi mai prudent, prin complexe, reticenţe şi interogări. Acestora, temperamente mai puţin demonice, mai puţin împinşi de fatalitatea lor de artişti, în mai mică măsură subiecte de speculaţie imperativă şi absorbantă, s-ar putea să li se potrivescă cealaltă perspectivă a artei şi anume aceea a observării şi nu a experimentării, perspectiva din care arta apare sub un aspect stabilit şi configurat. Artistul nu mai e astfel tipul de om care modifică, ci tipul de om care-şi face meseria şi îşi exercită arta. Din această pespectivă

statică el e încredinţat că pictează pur şi simplu *aşa cum se pictează* în acest moment. Ceea ce, printr-o uşoară lunecare, duce la: *aşa cum* s-a pictat întotdeauna. Subliniez acest *cum* ce exclude orice iniţiativă, semnificînd dimpotrivă o linişte implicită.

Aceasta nu înseamnă, bineînţeles, că un artist de acest fel se transformă în protagonistul unei teorii a istoriei şi temporalităţii istorice. Preocuparea acestui artist nu e filozofarea. Dar, în realizarea vocaţiei sale de 217 artist, şi desigur în mod inconştient, îl putem considera

înclinat să adopte concepţiile observatorilor care, departe de a pune accentul exclusiv pe schimbări, le implică pe acestea într-un ansamblu de transformări mai vaste, făcînd din ele detaliile unui tablou şi impunînd contemplarea acestuia. Şi, încă o dată, nu putem spune că el aderă la acest sistem, căci pentru aceasta ar trebui să meargă pînă la limita concluziilor sale, iar acestea ar trebui să tindă totuşi la clasificarea schimbărilor, de punerea în relaţie cu altele mai generoase, la admiterea lor deci. Putem afirma că predispoziţiile specifice ale artistului de acest fel corespund acestui sistem. Şi tocmai aceste predispoziţii e locul să le examinăm aici, pentru că ele îl fac să se confunde nu cu o mişcare revoluţionară ci să se înscrie într-un univers stabilit. Stabilit nu numai în manualele cronologice care împart istoria în etape de civilizaţie, ci într-o realitate morală şi socială resimţită, recunoscută ca atare. Dacă, în sînul acestei realităţi, unele individualităţi inspirate fac să ţîşnească mutaţii brusce, acestea nu pot fi pentru el decît accidente de care curiozitatea se uimeşte, dar cărora atenţia le întoarce spatele. Nu spuneam noi că transformările estetice din vremea noastră se înscriu în transformarea generală a lumii? înţeleptul o lasă pe aceasta să-şi continue cursul; ea se desfăşoară într-o durată mult prea vastă ca să-i pese de ea şi-i depăşeşte grija de zi cu zi. Iar în privinţa transformărilor estetice, care ele însele se înscriu în transformarea generală, de vreme ce se înscriu în aceasta sînt absorbite de ea şi e ca şi cum n-ar mai exista. Toate proeminenţele văzute de atît de sus s-au aplanat. Sau măcar unele dintre ele, cele mai percutante, cele mai ciudate, ca acele tentative ale imensei naturi, acele neaşteptate variaţii care dau naştere unor specii neadaptate, repede înghiţite în confuzia acelui *struggle for life*[5], Artistul care-şi urmează drumul poate primi unele influenţe profi- tînd întrucîtva, dar fără ca nimic să-i fi modificat comportamentul esenţial.

Sîntem astfel în faţa unei generaţii de artişti, venită după războiul din 1914—1918, care a continuat să practice o pictură realistă, fără a se îngriji prea mult

[5] ***Ştruggle for life:*** **lupta pentru via{ă (N. tr.)**

de problemele puse de diferitele revoluţii estetice ale vremii. Accelerarea istoriei n-a neliniştit această generaţie. Ea s-a instalat în istorie, dar într-o istorie liniştită. Această generaţie s-a manifestat mai ales la Saloanelor de toamnă, şi din acest punct de vedere se poate vorbi de un stil al Saloanelor de toamnă aproape integral opus preocupărilor cubismului, şi mai mult preocupărilor suprarealismului, sensibil însă la inovaţiile fauvismului şi în special la acelea ale lui Bonnard şi Matisse în domeniul culorii. Culoarea, de altfel, avea să fie elementul cel mai interesant la aceşti pictori avizi în primul rînd să anime reacţiile ochiului la farmecele cele mai proaspete şi mai vii ale naturii. în acest sens, şi în afara cercetărilor din secolul nostru de care nu se emoţionează de fel, ei preiau tradiţia impresionistă, şi în special aceea a realiştilor ce premerg impresionismului, în special Corot.
Ei sînt, astfel, pictori foarte buni şi în tradiţia pe care şi-au ales-o, au dus arta picturii la treapta la care e într-adevăr o pictură plină de savuroasă şi delicată seducţie. Un Oudot, un Legueult adaugă un nu ştiu ce de o rară calitate viziunii pe care ne-o adusese geniul panteist al lui Bonnard. în mîinile lor, paleta a devenit un laborator cu nebănuite rafinamente. Acelaşi lucru se poate spune şi despre paleta lui Brian- chon, artistul cu gustul cel mai subtil şi cel mai sigur, artistul cel mai dotat pentru măiestrie. Măiestrie fără dogmă şi doctrină, dar infailibilă în domeniul sensibilităţii optice, care ne interesează aici, şi care de fapt interesează în mod general. Căci important este să menţii şi să întreţii o anumită *calitate* ce aparţine tradiţiei picturale franceze şi nimeni nu e mai indicat ca Brianchon să-şi asume această sarcină capitală, după cum ne asigură rezonanţa discretă a pînzelor sale, sobrietatea şi pudica lor perfecţiune. Aceloraşi virtuţi, Chapelain-Midy le adaugă intenţii de ordin intelectual cu intenţie de compoziţie, de precizie meditată şi semnificativă, ceva ca un mister clasic. Aujame e mai deplin poet, cu incursiunile sale în fantastic şi imaginar, cu temperamentul său viguros şi bogat, cu atracţia pentru scenele ample. Cavailles a abordat şi el cu succes marea compoziţie: originile sale meridionale îi permit acest lucru, certitudinea posesiunii tuturor mijloacelor, a dominării lor îl face să le folosească în toată libertatea. Colorist de o sprintenă şi fermecătoare prospeţime, el se joacă cu florile şi ţesăturile şi se arată permanent în măsură să ne dea cele mai perfecte imagini ale bucuriei. E o ştiinţă rară, de care nu dispune oricine doreşte. Presupune daruri, dar şi acea răbdare lucidă, acel

instinct al tonului just şi activ, acel simţ precis, un fel de *bun simţ* coloristic, calităţi ce se cultivă prin practică şi care fac din Cavailles cel mai bun practician, pictorul care nu se înşală, care-şi cunoaşte profund meşteşugul, exercitîndu-l într-o intimă şi constantă familiaritate cu emoţionantele lecţii ale naturii. El progresează continuu pe drumul său, depăşind naturalismul strict şi ajun- gînd la o adevărată încîntare poetică. Această artă de savant şi exersat colorist, rafinîndu-se continuu, ajunge să neglijeze obiectele cu care fusese iniţial în contact, pentru a nu ne mai oferi decît muzica pură a culorilor, pure sonorităţi deosebit de subtile şi surdinizate, întotdeauna de o rară calitate, armonii preţios căutate frizînd rînd pe rînd disonanţa şi evanescenţa şi învăluindu-se în acorduri neaşteptate. Suita de mari colorişti pe care i-am evocat mai înainte şi care trece prin Bonnard şi Matisse, se prelungeşte şi putem să ne aşteptăm la evoluţia ei liberă şi uşoară. Emanciparea culorii, pe care fauviştii o proclamaseră printr-un gest fulgurant, o vedem săvîrşindu-se cu aceşti doi pictori printr-un studiu fecund şi apărînd ca o meritată recompensă.

Scenele de bîlci ale lui Poncelet, melancolia lor emoţionantă şi dezolată, peisajele robuste şi nudurile lui Planson, orientul grav şi surdinizat al lui Caillard, tot naturismul acestui temperament stăpînit şi profund, voinţa lucidă cu care Yves Brayer domină şi ordonează brio-ul său natural, operele lui Limouse, Marguerite Louppe, Terechkovitch, Sabouraud, Lestrille, Marko, Pauline Peugniez şi ale atîtor alţi artişti, revelează diversitatea acestei şcoli. Toţi aceşti pictori, nefiind supuşi vreunei discipline pe care şi-o impune spiritul de cercetare speculativă, se folosesc de libertatea pe care şi-o iau în favoarea, exclusiv, a sensibilităţii şi meşteşugului lor. Ceea ce nu le putea aduce decît favoare

şi simpatie; şi s-au bucurat, într-adevăr, de un sentiment de recunoştinţă pentru destinderea pe care o aduceau în bătăliile artei moderne; o luare de poziţie atît de sinceră şi de cinstită trebuia să fie apreciată; s-a manifestat, apoi, o mare încîntare în faţa unui studiu atît de conştient de limitele, de intenţiile şi de puterile sale. Acest acord armonios s-a exprimat la Expoziţia din 1937 prin programul de decorare a Teatrului de la Palatul Chaillot, unde această tînără generaţie, ajunsă la succes, îşi lua locul alături de generaţiile anterioare, de care se simţea apropiată. Aşa se întîmplă că ansamblul de panouri decorative reunea numele lui Chapelain-Midy, Planson,

Oudot şi Brianchon, cu acelea ale lui Vuillard, Bonnard, Roussel, Maurice Denis, Waroquier, Dufy, Friesz, Dufresne, Luc-Albert Moreau, Ceria.

Expoziţiile universale sînt teste ce marchează punctul pînă la care propunerile şi invenţiile artistice ale unei epoci au fost asimilate de societate. Apare un stil de compromis sau de mijloc în care discernem influenţa exercitată asupra decorului general al vieţii şi asupra gustului mijlociu al publicului de către acele manifestări artistice mai recente care au izbutit să cucerească favoarea acestuia. Aşa se întîmplă că expoziţia artelor decorative de la Paris, din 1925, a instaurat un «stil 1925 », ale cărui graţii amabile, ne dăm seama azi, erau de mult depăşite la vremea aceea, apărînd încă de pe atunci ca ceva *demodat.* Rezultă că, deşi păreau noi, ele nu reprezentau toate intenţiile creaţiei contemporane la limita extremă a eficacităţii lor. Acelaşi lucru îl putem afirma în legătură cu Expoziţia de artă şi tehnică din 1937, în ciuda strălucirii sale, la fel de mare, de altfel, ca şi aceea a precedentei. Există însă un fel de cursă dialectică între modă şi avangardă. Nu prin partea ei cea mai avansată izbuteşte avangarda să ajungă la modă, deşi atunci cînd apare o modă, acesta este un eveniment strălucit, fericit, satisfăcător, şi de care e cazul să ne bucurăm; dar e cazul să constatăm deopotrivă că moda manifestă imediat şi prin ea însăşi aspectul ei demodat. Cu această rezervă, trebuie să salutăm cu bucurie succesul obţinut în 1937 de echipa de artişti despre care vorbim şi iniţiativele datorită 221 cărora ea a fost însărcinată cu alte lucrări decorative, în licee, şcoli, clădiri publice ori pe scenele teatrelor. E neîndoios că alegerea e bună şi că alegerea rupe cu rutina obişnuită a oficialităţilor.

Un alt grup de pictori îşi găseşte aici locul, aceştia avînd o opţiune mai net intelectualistă şi teoretică şi fiind inspiraţi de o noţiune anume şi precisă de clasicism, de o *voinţă* de clasiscim: grupul «Forţelor noi» (« Forces Nouvelles »), grup născut din întîlnirea a doi tineri pictori, Humblot şi Rohner, în atelierul lui, Lucien Simon, în 1931, şi fundat în 1935 de către precedenţii, împreună cu Lasne şi Jannot. La prima expoziţie a grupului, în 1935, au figurat de asemenea Tal Coat şi canadianul Tellan, fiecare urmîndu-şi ulterior propriul său drum. Apoi grupul s-a mărit prin adeziunea lui Claude Venard. Tot atîţia pictori care nu ne lasă indiferenţi, şi a căror evoluţie trebuie s-o urmărim cu o curiozitate mereu trează şi mereu răsplătită.

Tradiţionalismul lor nu se mulţumeşte cu refuzul irealismului provocator al şcolilor revoluţionare contemporane; îşi caută raţiuni pozitive, reclamîndu-se, dacă nu la o doctrină, cel puţin la o filozofie; îşi creează un spirit propriu. Nu-şi caută sursele în maeştrii imediat precedenţi, care ne pot învăţa să vedem bine, să pictăm bine, să ne alegem motive interesante, să obţinem tonul just. Ci, mai departe, mai în profunzime, la aceia care pot ajuta un tineret neliniştit şi îndrăgostit de ordine la stabilirea unei sănătoase şi riguroase doctrine neoclasice. în special la acei artişti realişti francezi din veacul al XVII-lea, a căror descoperire şi punere în valoare constituie una din cele mai preţioase achiziţii ale actualilor istorici de artă.

Onoarea geniului francez este aceea de a fi în permanentă căutare a clasicismului. Această căutare, acestă meditaţie, reapare neîncetat de-a lungul istoriei Franţei. Tot ea se manifestă şi cu prilejul « Forţelor noi». De unde meritul şi importanţa acestora. În termeni generali, trebuie să recunoaştem că toată generaţia de la 1930 nu este reacţionară prin simplul gust al reacţiunii. Atitudinile, orientările ei sînt pozitive. Ceea ce unii apără pe terenul practicii artistice, al gustului pentru meserie, ceea ce alţii caută pe tărîmul spiritului este realitatea vie. Tradiţia nu e pentru ei

o fantomă academică şi şcolară; ea n-are nimic comun cu ceea ce «pompierii» denumesc cu acest nume. Ea are un conţinut. E făcută din doctrine spirituale, din idealuri morale şi artizanale, din tot felul de bunuri ce au fost concepute şi adunate de poporul francez, aparţinîndu-i în mod specific. Un lung studiu transmis din generaţie în generaţie a dotat acest popor cu calităţile cele mai utile producţiei artistice, precum şi cu un fel de etică ce-l obligă să-şi desăvîrşească producţia. Poporul francez ştie în ce trebuie să consiste această desăvîrşire, ştie care e punctul în care va resimţi sentimentul de a fi atins. Ştie că ea e aceea care dă valoare obiectului creat. E specificul artiştilor acestui popor de a tinde la gradul de supremă armonie între conştiinţa lor şi desăvîrşirea formei produse. Prin aceasta ei sînt clasici. Clasicismul nu e altceva decît o dorinţă şi un ideal şi el constituie particularitatea geniului francez.

Considerînd vehemenţa revoluţiilor pe care le-a să- vîrşit în ultima jumătate de veac, sîntem, gata, împinşi noi înşine de aceeaşi vehemenţă, să neglijăm acest clasicism specific al geniului francez, uităm să-l recunoaştem în fondul acestei

vehemenţe. El e prezent pretutindeni. Şi tocmai de aceea revoluţiile nu sînt impulsuri gratuite, ci lucruri trecătoare şi mişcări profunde, complete, deplin creatoare şi cu rezultate durabile. Trebuie să păstrăm însă o consideraţie plină de recunoştiinţă şcolilor care pe timp de furtună nu pretind decît a-şi pune întreaga energie exclusiv în slujba apărării şi cultivării acestor cîteva virtuţi atît de rare, proprii tradiţiei naţionale, ce compun clasicismul. Ele întreţin tuful, reavăn ce produce toată diversitatea vegetală, flora grădinilor şi umilele legume precum şi cei mai surprinzători giganţi ai pădurii sălbatice. Şi fără îndoială, aceştia ar fi mai puţini sau ar face mai puţină floare dacă n-ar avea terenul gata pregătit. Mă tem că străini care nu văd într-o mişcare de artă decît caracterul său de şoc, forţa sa explozivă şi distrugătoare, nu vor distinge acest fond de clasicism păstrat în revoluţiile noastre estetice cele mai decisive. Mă tem, de asemenea, că nu vor voi să vadă decît conservatorism sordid, spirit reacţionar, meschinărie în 223 revendicările tradiţionalismului pictorilor din 1930,
fără a înţelege că e vorba de altceva, şi anume chiar de acest fond de clasicism necesar şi vital. Căci aceşti pictori, oricît de limitat ar părea cîmpul lor de acţiune, fac ceea ce alţii nu ştiu face. Ei pictează *mai bine* ca oricine. Să admitem că ar fi un avantaj mediocru, al cărui rezultat nu e de loc surprinzător, să admitem că, reprezintă puţin: acest puţin este enorm. El serveşte de contrapunct întregii forţe inventive ce se manifestă în lume, îşi are rolul său în actuala simfonie a revoluţiilor noastre plastice, reaminteşte exemplul şi modelul ideilor şi practicilor clasiscismului francez, care e specificitatea însăşi a geniului francez.

Fără îndoială că trebuie să considerăm în această permanenţă a clasicismului francez curentul mereu viu al realismului propriu-zis, declarat, afirmat, revendicat şi oarecum moştenit... El se manifestă la cîţiva artişti foarte tineri, iviţi în anii ce au urmat eliberării,
De Galard, Rebeyrolle, la care realismul e însoţit de idei sociale, fără a face însă din ele manifeste politice. Aceşti artişti găsesc destule resurse în genul tradiţiei artistice franceze pentru a nu se considera obligaţi să impună artei lor cea mai mică afectare, nici să-şi imagineze că pictura bună e inconciliabilă cu libertatea. Pictura lor e deci în mod firesc sănătoasă, robustă şi autentică; ea pretinde a fi pictură, ceea ce nu o dispensează nici de cerinţa de a fi

adevărată, nici de aceea de a fi umană. Există la acest grup de artişti un incontestabil suflu de vigoare, ce le inspiră lucrări ample, crude, emoţionante. E fără îndoială bine că alături de alte cercetări există şi acestea, ce constituie contrapunctul şi menţin contactul cu natura. Expresia unei epoci n-ar putea fi unilaterală, ci trebuie dimpotrivă să se manifeste în direcţii diverse. în sfîrşit, în spirit analog, trebuie să semnalăm manifestările Salonului populist animat de Henry Ramey, pictor valoros, apărut în Montparnassul anilor primului război mondial, cînd cultiva un cubism sumbru, dur, aplicat direct la reprezentarea realului, şi foarte caracteristic pentru anumite tendinţe ale momentului. Trebuie semnalate, de asemenea, Saloanele Pictorilor Martori ai Timpului lor (Peintres Temoins de leur Temps), reuniţi în fiecare an de pictorul Kischka în jurul unei teme carcteristice pentru viaţa epocii noastre.

XXXVII. NOUA SCULPTURĂ

■pvouă tendinţe pot fi semnalate în sculptura din ultimul timp: o tendinţă expresionistă şi o tendinţă abstractă. ^ N-am putea însă neglija influenţa dadaismului şi a suprarealismului.

Putem observa încă din epoca cubismului şi a Montparnasului, la unii sculptori, o aplecare spre observarea viguroasă şi caricaturală: la Chana Orloff, de pildă, autorul unor puternice figuri masive. Sentimentul domină aici fără a fi în mod necesar crud sau comic dar putînd apoi, în emoţionante *Maternităţi,* să devină tandreţe umană. El se poate totodată acorda cu marile şi admirabilele evenimente ale istoriei, ca în *Război şi pace* ori în monumentele executate pentru Israel; remarcăm, într-un cuvînt, la această artistă plină de forţă un

meşteşug sigur, sentiment, umanitate, mişcare şi inspiraţie.

Am remarcat latura barocă la cîţiva mari cubişti, ca Lipchitz şi Zadkine. Există aici un curent continuu; nu trebuie să ne uimim regăsind la generaţiile mai noi o dimanică a sentimentelor. Ea e voit manifestată la Auricoste, suflet generos, plin de curiozitate, plastician ce caută să-şi sporească mereu ştiinţa şi puterile. A beneficiat de învăţătura lui Despiau şi a lui Bourdelle, de unde a rămas cu un meşteşug temeinic, dar în acelaşi timp nici o căutare nouă, ce l-ar putea ajuta să dea formelor sale o semnificaţie mai extensivă, mai expresivă, mai vie, nu-l lasă indiferent.

Aceeaşi inteligenţă plastică şi aceeaşi dorinţă fremătătoare de viaţă îl caracterizează pe Couturier, discipol al lui Maillol. Dar, în ciuda fidelităţii pe care a păstrat-o 225 maestrului său, Couturier a dus arta sculpturii într-o direcţie cu totul opusă: a eliberat-o de masă şi de pondere, a « degroşat-o », a « slăbit-o » pînă la limită, răsturnînd astfel toate ideile noastre despre arta sculpturii, ruinînd confortul pe care i-l ceream, sustrăgîndu-i bazele. Mişcările se alungesc şi se încrucişează în spaţiu, aidoma bilelelor unei maşini, toate elementele se transformă în fire, toate planurile se sparg. De unde figuri ce nu se impun prin aşezarea lor pe sol, ci prin mecanismul care îşi este suficient sieşi ca o insectă ce poate fi răsturnată, rămînînd aceeaşi, păstrîndu-şi tensiunea vitală ori – dacă bîzîie sau cîntă – bîzîitul cîntecul. Grosimea dispare, şi în aerul ce domneşte din nou se profilează, se combină linii, se pliază în unghiuri, lăsînd să cadă la capătul efortului lor o mînă cumplită.

Descoperirea bronzurilor sarde a venit la timp pentru a sprijini interesul unei astfel de arte. Descoperirile se fac ori sînt confirmate şi se publică în momentul în care pun în valoare analogii cu invenţiile artiştilor: se pare că există o conjuraţie între artă şi arheologie. Aceasta, fără îndoială, pentru că există familii de spirite şi pentru că ele se caută şi se întîlnesc de-a lungul secolelor: de pildă familia de plasticieni care, începînd cu unele desene rupestre şi cu faimoasele bronzuri sarde şi pînă în zilele noastre, nu simte greutatea volumelor, se opune obligaţiei de a crea o bază şi o stabilitate, dar se supune unui impuls, exprimîndu-l, prin urmare, în linii de forţă.

Âlberto Giacometti aparţine acestei familii. El a trecut prin cubism, şi mai ales prin suprarealism, devenind un artist, unul din cei mai serioşi şi profunzi artişti şi în acelaşi timp unul din cei mai poetici ai timpului nostru.

Artă, aşadar, de linii de forţă reduse la subţiratica lor rigoare – la fir. Cura de slăbire a sculpturii contemporane şi-a produs aici toate efectele. De observat e, în primul rînd, modul acela cu totul aparte de atenţie excesiv de subtilă şi prudentă pînă la angoasă pe care astfel de creaţii le solicită creatorului lor. Sîntem aici în împărăţia infinitezimalului şi o îngrăşare microscopică a formei ar fi de ajuns ca să se piardă natura de păianjen, denaturîndo, iar o microscopică deplasare a mişcării ar determina spargerea echilibrului. Fantasticele creaturi ale lui Giacometti se mişcă într-un spaţiu 226

tot aşa de aparte cum ar fi pentru noi lumea lui Lilliput. îşi suscită ele însele spaţiul, extinzîndu-şi domeniul, distanţele, iar acest spaţiu le aparţine lor, nu nouă: noi nu trebuie decît să-l recunoaştem. Acelaşi sentiment neobişnuit îl resimţim în faţa operelor grafice ale lui Giacometti: pe foaia de desen el izbuteşte să ne facă să simţim aceeaşi ciudăţenie a raporturilor spaţiale pe care o regăsim în sculpturile sale ce-şi dezvoltă mişcarea în înălţime, în lărgime, în lungime, pornind din punctul ce le fixează pe placa de bronz. Regăsim fantasticul, fantasticul poetico-expresionist, o peremptorie manifestare a imaginaţiei în opera lui Germaine Richier. Această artistă este o provensală puternic înrădăcinată într-un pămînt însorit, fecund în ierburi frumos^ mirositoare: de aici robusta ei vitalitate artizanală. în acelaşi timp ea se simte legată de anumite forţe spirituale ascunse şi de visele conştiinţei colective. între meşteşugul şi lirismul ei există deci o tensiune ce dă întreaga durere şi tot misterul şi substanţa artei sale.

Artă puternică, savantă, controlată, dar plină totodată de inspiraţii ciudate şi de spaime. Formele lui Germaine Richier ţin de materia şi de freamătul formelor vegetale animale, cosmice şi, ca şi acestea, se umflă şi se uzează evoluează greoi, recad şi subzistă în starea în care le-a ' lăsat natura, melancolice, oarbe, zdrenţuite. Căci întradevăr nu voinţa autoarei lor e aceea care le pune în acţiune, ci forţa elementelor, a sevelor, a timpului. Şi totuşi autorul e prezent, aplecat asupra acestor mistere,

sprijinindu-le manifestarea cu ştiinţa sa de muncitor puternic şi clarvăzător. Germaine Richier e artistul cel mai complet cu putinţă, în acelaşi timp şi în egală măsură stăpîn al tehnicii sale, dotat cu o total convingătoare imaginaţie poetică.

Aceasta e capital şi nu e cazul să insistăm mai mult. Dar vorbind despre Germaine Richier, să reamintim ceea ce am spus despre unii din iluştrii ei înaintaşi, Brâncuşi, Lipchitz: secolul nostru e una din erele sculpturii, în sensul nu numai că a produs în acest domeniu forme inedite, un vocabular plastic în întregime înnoit, ci şi pentru că, în acest limbaj, a spus lucruri, şi din cele mai profunde, din cele mai esenţiale, 227
din cele mai apte să emoţioneze omul, cîntînd o dată
în plus marile teme ale poemului universal, temele religioase eterne, miturile prin care omul pătrunde misterele naturii, înţelegînd sfînta relaţie ce-i uneşte pe amîndoi, natura şi el. în faţa unei opere ca aceea a Germainei Richier, cu personajele ei în formă de păsări sau de insecte, a oamenilor ei primitivi, încă îngreuiaţi de lutul originar, cu toată palpitarea vieţii panice şi fermecate, ne întrebăm cu uimire cum de a putut fi acuzată arta modernă de a se fi despărţit de realitate? Or, nu numai că arta modernă, şi în special cea a marilor sculptori nu s-a despărţit de realitate, ci, mai mult, ea a *consacrat* realitatea, în aceeaşi suită de artişti trebuie să vorbim despre alţii de aceeaşi vîrstă sau mai tineri, de pildă Cesar sau Fenosa, citat mai înainte, poet baroc, cu o graţie nespus de sprintenă, înainte de a ne opri la un creator important, care şi-a dat măsura în gravură şi în tapiserie, ca şi în sculptură, Georges Adam. Spirit original, închis în originalitatea sa. Poate că tapiseriile ne fac să simţim acest lucru înainte de a aborda sculptura lui, în ce constau originalitatea, sobrietatea, caracterul ei taciturn şi riguros. Tapiseriile lui Adam s-au lipsit de culoare; domnesc în ele doar albul, negrul şi griul, culori grave care trăiesc exclusiv prin contrastele lor şi prin calitatea lînii, pe care o pun în valoare şi cu care sînt de acord. Adică materia şi culoarea se contopesc într-o aceeaşi substanţă ce sfidează orice podoabă şi nu-şi propune să fie altceva decît ea însăşi.

Intenţia de abstractizare ne-ar determina să-l clasăm pe Adam printre abstracţi, dacă nu ne-ar reţine observaţia că operaţia care abstrage astfel de calităţi, dîndu-le viaţă, e o

operaţie de ordinul meşteşugului şi că astfel e proclamată o valoare, aceea a meseriei excluzînd orice întîmplare, orice element inconştient, orice latură, informală, orice absolut sau oricare alta dintre instanţele confuz filozofice pe care par să le aibă în vedere artiştii ce se pretind ai artei abstracte. Adam e deci un om de meserie, şi e un om de meserie în sculptură, unde creează planuri mari, volume mari, îndelung gîndite, îmbinate cu răbdare şi reflecţie. Sculpturile lui Adam sînt monumente expresive şi semnificative.

Ar fi cazul să ne întrebăm de altfel dacă abstractul s-a manifestat în sculptură sub aspecte la fel de vehe- 228
mente şi de arbitrare ca şi în pictură, şi dacă nu s-a simţit întrucîtva constrîns de necesităţile tehnice inerente acestei arte. Simplul fapt că o anumită durată se impune în elaborarea unei sculpturi face imposibile fulgurantele instantaneităţi ale abstractului în evoluţia sa spre taşism: de-a lungul elaborării, dimpotrivă, intervin tot felul de forţe concrete, ca nişte chemări ale lumii exterioare sau obiecţii ale uneltelor şi materialelor.

Bineînţeles, uneltele şi materialele pot fi schimbate. Astfel, spiritul scapă de solicitările insistente ale lumii exterioare, fixate în reprezentare, pe care le impun în mod tradiţional materialele obişnuite, piatra, ghipsul, bronzul. Folosirea materialelor interzise îi dă întreaga uşurinţă în elaborările sale pure. Cubiştii, cu montajele lor din carton, pînze etc., sculptorii în metal ca Gonzales, dăduseră deja dovada acestei triumfale libertăţi a spiritului. Cesar Domela, care în 1924—25 s-a împrietenit la Paris cu compatrioţii săi Mondrian şi Van Doesburg, aderînd la *De Stijl* nu putea rămîne exclusiv pictor; dimpotrivă, trecerea prin disciplinele riguroase l-a incitat să rupă planul geometric, după cum a rupt delimitarea genurilor şi materialelor. Obiectele sale sînt făcute din tot felul de materiale, lemn, fildeş, alamă, plexiglas, diversitate prin care se manifestă diversitatea de culori, de forme, de mase, de reliefuri, dincolo de pictură şi dincolo de sculptură.

Această libertate ajunge pe culmile ei cu jocurile aeriene ale minunatului poet Calder, precum şi datorită tuturor acelor sculptori propriu-zis abstracţi, lucrînd în metal ca Lardera, Jacobsen, Hajdu sau Wostan ale cărui puternice basoreliefuri în aramă ori tablă ne surprind prin

ciudăţenia aspectului lor, ca o savoare nouă, şi prin insolita lor reacţie la lumină. Aceşti doi artişti ai Franţei, veniţi, unul, Hajdu, din România, celălalt, Wostan, din Polonia, îmi par printre cei mai bine pregătiţi dintre artiştii de la care putem aştepta o operă nouă şi completă.

în Statele Unite, sculptura în metal pare a fi menită unui mare viitor; personalităţi atît de originale ca Roszak s-au afirmat în acest domeniu; şi, după Calder, **229** fantezia *mobilelor* capătă o amploare nelimitată, căreia îi stau mărturie, între alte exemple, ingenioasele maşini ale lui Lippold, abstracţiuni pure care nu sînt decît fire de metal, geometrie mecanică, jucărie, lumină, suflu şi feerie. E locul să semnalăm aici şi cercetările făcute în Statele Unite de catalanul Joan Junyer. Ele sînt axate pe materiale noi, apte să primească culoarea, s-o păstreze nealterată şi la fel de vie în aer liber, asociind iluziile picturii cu efectele artelor reliefului, producînd enorme sculpturi sau obiecte ce trebuie numite astfel şi care se ridică în mijlocul naturii sau se amestecă cu impresiile create de ea. Toate aceste iniţiative industriale determină ieşirea picturii din cadrul ei tradiţional, a sculpturii din rigiditatea ei statuară, a spiritului din categoriile sale, reprezentînd tot atîtea eliberări şi succese ale acestuia.

Trebuie totodată să observăm că în sculptură în metal şi în alte materiale inedite exigenţele impuse de realitatea exterioară se transformă asupra unei alte suveranităţi, aceea a materiei. Şi aici spiritul descoperă un alt maestru şi în această nouă specie aceeaşi lege: a meşteşugului. Revenim mereu la acest lucru, arta e întotdeauna artă. Singura scăpare de autonomia absolută a spiritului e aceea pe care a revendicat-o suprarealismul. Formele amiboide decupate de un Arp din perioada dadaistă reprezintă cu adevărat ceea ce un artist numit sculptor poate produce mai elementar. Ulterior, Arp s-a consacrat monumentelor.

A trebuit deci, de la acest prim gest de închegare somnambulică, să treacă la combinări de acte pe care le impune prin durata sa o mare operă sculpturală.

Arp şi-a păstrat totuşi în această aventură tehnică spiritul iniţial în felul unui poet autentic, fundamental poetic şi care, oricare ar fi rezistenţele întîlnirilor sale ulterioare, rămîne fidel propriei sale naturi de poet şi predispoziţiilor mentale pe care aceasta le implică. Astfel, toate operele

lui Arp sînt consecinţa şi amplificarea strictă a unei gîndiri mereu aceeaşi şi mereu la fel de pură ca atunci cînd a fost emisă în perioada de tinereţe, pe vremea cînd era unul din creatorii suprarealismului.

Unul din principiile suprarealismului, şi mai mult încă, ale dadaismului, era lipsa principiilor şi perma- **230**

nenta posibilitatea de contradicţie şi de negare, pe scurt infidelitatea faţă de raţiune şi faţă de sine însuşi. Aceasta pe plan teoretic, şi ca un protest contra logicii scolastice. Căci, pe planul realităţii vii, putem afirma astăzi că meritul suprarealismului a fost acela de a instaura un anumit comportament al spiritului, ale cărui efecte sînt durabile şi ale cărui ecouri sînt profunde, că cei mai buni poeţi şi artişti ai grupului sînt valoroşi mai ales prin legătura pe care au păstrat-o cu acest comportament nou şi singular, prin faptul că acest comportament, ca şi obiceiul execuţiei desă- vîrşite, a devenit *virtutea* lor. Aceeaşi virtute, tipic suprarealistă, trebuie să i-o recunoaştem şi sculpturii lui Arp.

Dar, în afară de acest exemplu a cărui reuşită – e trăsătura oricărei reuşite – se bazează pe o antinomie rezolvată în mod paradoxal şi pe o situaţie insuportabilă şi tocmai prin aceasta demnă de admirat, ambiţia spiritului nu se va satisface complet decît acolo unde singur se anulează. în operele de sculptură în care materia este unicul autor. Dincolo de suprarealism există Arta brută. Aici nu mai poate fi vorba de nici o intervenţie exterioară asupra operaţiei creatoare pure, nici reprezentarea vreunui obiect real, nici de indiscreta interpretare a intelectului, a raţiunii, a sentimentului, a conştiinţei, a nimănui. Nu mai e nimeni! în sfîrşit! Pietre rostogolite de mare, ramuri de copaci încolăcite, răsucite şi rînjite, mii de obiecte fantastice, opere ale elementelor şi ale anilor sugerează ideea unei arte ce ar egala arta oamenilor, şi i-ar da lecţii. Dar cum ar putea urma omul aceste lecţii? Să recunoaştem că n-ar putea face mai bine. Astfel, cînd ajunge la această supremă ispită, de a se lăsa deplin în voia spiritului, şi numai a spiritului de a lăsa spiritul la dispoziţia numai a sa, a vidului libertăţii şi purităţii sale, el se găseşte dintr-o dată la antipod, în prezenţa termenului antinomic: natura.

Toate aceste aspiraţii teoretice, precum şi demersurile şi experienţele suscitate de ele, nu sînt cîtuşi de puţin zadarnice.

Ele animă producţia artistică, dovedind că nici o ambiţie a artei, în orice extremă s-ar situa, nu se realizează în mod absolut. Rămîne întotdeauna, 231 obstinată, ireductibilă, o parte de compromis şi de impur, şi anume arta însăşi. Arta nu scapă de artă.

Ea ajunge întotdeauna la o creaţie a omului, în care omul e deci prezent, adică la un amestec de trup şi de spirit, la o relaţie cu lumea, la o situare în lume. Referindu-ne la producţia sculpturală cea mai avansată a ultimilor ani, aceasta se aşază în mare sub semnul abstractului şi o vom examina fără a zăbovi prea mult asupra ideilor ce au fecundat-o. Să nu vedem în ea decît un agent, căruia nu trebuie să-i cerem să meargă pînă la capătul logicii sale intrinsece. El nu e de altfel un agent unic, căci i se întîmplă să se îmbine cu principiile doctrinelor învecinate. Pe scurt, orice schemă mergînd de la idee la operă, de la proiect la realizare e prea simplă pentru a fi adevărat. Nu ne rămîne, prin urmare, decît să salutăm acest joc de idei în trecere, fiindu-i recunoscători pentru virulenţa sa, situîndu-ne pe tărîmul practicii, adică al artei şi al producţiei artistice, admirînd bogăţia acesteia, care nu poate fi negată.

Am văzut în acest joc de idei că suprarealismul întîl- nise pe alocuri intenţiile artei abstracte. Regăsim în ele ceva din cubism, de pildă în graţioasele sculpturi ale lui Béothy, toate compuse prin calcul matematic şi prin analogie cu ritmuri muzicale. Un alt precursor al sculpturii abstracte, solitarul Chauvin, nu e tributar nici unui curent şi poate fi considerat pe drept cuvînt printre primii abstracţi. Totuşi, el găseşte o disciplină în materie, în lemnele sale preţioase, pe care le şlefuieşte cu grijă afectuoasă şi care dau farmecul substanţial al formelor sale capricioase.

Trebuie să recunoaştem că nu numai în Franţa, unde *Salonul tinerei sculpturi* aduce revelaţia unei echipe de artişti în plină creştere, în afara celor numiţi pînă aici, Leygue, Longuet, Veysset, Gili, Rivière, Etienne Martin, răbdătorul şi puternicul Giglioli şi frumoasele sale materii adunate în forme compacte şi expresive ca şi atîţia alţii, ci în ansamblul Europei şi Americii efervescenţa abstractului a adus artei sculpturii o dezvoltare liberă, posibilităţi infinite şi – ceea ce, s-o repetăm,este scopul esenţial al ideilor şi, la urma urmelor,

rostul lor – noi probleme plastice şi tehnice de pus şi de rezolvat. Printre acestea cea mai importantă este poate problema vidului. Noţiunea de vid e nouă în sculptură şi ea a generat o răsturnare totală a concep- 232
ţiei pe care o aveam despre această artă. Eram obişnuiţi să considerăm o operă de sculptură pornind din centrul ei, dezvoltîndu-şi masa în spaţiu, proiectînd eventual mişcări ce continuau să facă corp comun cu această masă, ţinînd de energia ei. Poate că în acestă concepţie se păstra ceva din antropomorfismul care e la originea artei statuare. Eliberată de acest antropomorfism prin aspiraţiile abstractului arta concepe de aici înainte vidul ca o realitate creată de forme. Acestea nu mai au aceeaşi legătură cu spaţiul; ele îl pot suscita, integra, făcînd din el unul din elementele lor constitutive. Utilizarea vidurilor şi organizarea scobiturilor creează toată importanţa operei acelui artist pe care l-am numit ca pe unul din cei mai de seamă şi pe drept iluştri reprezentanţi ai artei engleze din vremea noastră – şi din toate timpurile: Henry Moore.

Un catalog complet al actualei renaşteri a sculpturii în lume ar enumera creatori nu mai puţin emineţi, ca austriacul Wotruba, argentinianul Vitullo, din Şcoala de la Paris, şi atîţia alţii, printre care în special maeştrii şcolii italiene, atît de vii, Consagra, Franchina, Basaldella, Mastroianni, Minguzzi, Manzu cu prelaţii săi impozanţi, Marino Marini cu călăreţii săi elementari şi plini de vigoare.

Trebuie să plecăm de la constructivismul rus pentru a ne da seama de aportul adus artei abstracte de cei doi fraţi, dintre care unul, Naum Gobo, îşi exercită astăzi arta în Statele Unite, iar celălalt, Antoine Pevsner la Paris. Am văzut rolul pe care l-au jucat în mişcările ruse de avangardă. Fidel îndrăznelilor din acea perioadă Gabo şi-a continuat cu aceeaşi încîntare construcţiile din materiale noi, sticlă, metal, fire de oţel, celuloid, materiale plastice. Pevsner şi-a continuat cercetările în Franţa, ducîndu-le pînă la perfecţiunea monumentală şi organică şi devenind astfel una din figurile cele mai marcante ale Şcolii din Paris.

Spiritul uman s-a întrebat însă din cele mai vechi timpuri în legătură cu raportul ce există între Număr şi Creaţie. Această întrebare şi-au pus-o întotdeauna artiştii, fie în practica lor instinctivă, fie în ştiinţa şi conştiinţa lor. în cazul ştiinţei,

pericolul pentru artist este de a-şi supune în întregime opera unei 233 legi anume, făcînd din ea o demonstraţie figurată a acesteia. Or, opera nu trebuie numai să figureze legea, ci s-o încarneze, s-o trăiască. E cazul operelor create de Pevsner din metal, prin sudură, cu suprafeţe stîngace, cu învăluiri şi dezveliri de vid, vădind cunoaşterea mecanicii şi a geometriei şi în acelaşi timp o mare facultate poetică ce obligă spectatorul să intre în simpatie cinetică cu formele născute din această cunoaştere. Căci toate aceste lucruri ce ţin de ordinea cunoaşterii şi care sînt folosite aici după exactitatea lor distinctă, odată adunate într-un organism, produc un efect de măreţie şi o irezistibilă emoţie; ele sînt prin urmare transferate în ordinea biologică şi trezesc un sentiment de viaţă. Un adevăr împlinit, evident, şi dovedit pe cale raţională devine creaţie ce uimeşte, emoţionează şi place, monument de artă. Legea din care acesta emană nu mai apare doar ca un principiu ştiinţific, ci ca un germene. Ceea ce a generat e viaţă, şi viaţa îi răspunde. Totul în creaţia sa a fost prevăzut de intelectul ce distinge, calculează, raţionează şi înlănţuie pînă la umbre şi lumini, pînă la prisma solară ce-şi are locul aci, ca şi celelalte elemente constitutive ale ei, planurile curbe, figurile: ochiul şi pipăitul primesc o solicitare, ca şi impulsurile virtual implicate în prezenţa noastră fizică. Pe scurt, e aici mai puţin demonstrare decît comunicare şi îndemn: acesta e secretul oricărei opere de artă. Iar construcţiile lui Pevsner sînt mari opere de artă, printre cele mai mari ce marchează extraordinara noutate a universului nostru artistic modern.

ARP

1887 ***16 sept.*** **Hans (zis Jean) Arp se naşte la Strasbourg. În tinereţe îi citeşte pe romanticii germani şi ia contact cu poeţii de la *Stürmer.***

1905—1907 **Elev la Şcoala de artă din Weimar.**

1908 **Lucrează la Paris, la Academia Julian.** **234**

1911 **Creează în Elveţia *Moderne Bund*ₜ împreună cu pictori elveţieni,**

printre care Gimmi. La München intră în legătură cu mişcarea *Blaue Reiter.*

1912 Participă la cea de-a doua expoziţie a grupului *Blaue Reiter.* Face cunoştinţă cu Delaunay.

1913 Colaborează la *Sturm.* Participă la primul *Herbst~salon*, **la Köln.**

1914—1915 Poposeşte la Paris, unde îi frecventează pe Max Jacob, Modigliani, Apollinaire, Arthur Cravan, Picasso.

1915 Se află la Zürich. 0 întîlneşte pe Sophie Taeuber şi colaborează cu ea la colaje, ţesături şi tapiserii.

1916—1919 Hugo Ball îl invită să participe la Serile de la cabaretul Voltaire. Crearea dadaismului. Ilustrează publicaţiile dadaiste.

1917 Primele reliefuri abstracte de lemn policrom.

1919—1920 La Köln participă la mişcarea dadaistă împreună cu Baargeld şi Max Ernst. Pictează împreună cu Ernst seria de tablouri intitulată *Fatagaga* (« Fabricare de tablouri garantat gazometrice»).

Călătoreşte la Berlin, unde îi întîlneşte pe dadaişti berlinezi, Sch witter, El Lissitzky.

1922 Se căsătoreşte cu Sophie Taeuber.

1925 Participă la prima expoziţie a grupului suprarealist, la galeria Pierre din Paris. Publică împreună cu El Lissitzky, volumul *Ismele artei.*

1926 S^ stabileşte la Meudon, în apropiere de Paris.

1931—1932 Primele sculpturi în ronde-bosse, tablouri cu sfori şi hîrtii rupte. Membru al grupului *Abstracţie- Creaţie.*

1937—1939 Editează numeroase plachete de poezie. Scrie un roman, *Omul care şi~a pierdut scheletul,* în colaborare cu D. Carrington, Duchamp, Eluard, Ernst, Hugnet şi Germaine Prassinos.

1940—1941 Fuge în sudul Franţei. Poposeşte la Grasse împreună cu Sophie Taeuber, Sonia Delaunay şi Magnelli.

1942 Se refugiază în Elveţia.

1943 Sophie Taeuber moare la Zürich.

1946 Se reîntoarce la Meudon. Publică *Sediul aerului*t culegere de poeme.

1950 Execută un relief monumental din lemn pentru Universitatea Harvard.

1953 I se comandă o sculptură monumentală, *Păstorul norilor*t pentru cetatea universitară din Caracas.

1954 I se decernează premiul internaţional de sculptură al Bienalei din Veneţia.

1958 Execută un relief mural pentru Palatul U.N.E.S.C.O. din Paris.

Mare expoziţie retrospectivă la Muzeul de Artă Modernă din New York.

/1966 Jean Arp încetează din viaţă./

PIAŢA ALBĂ

.. .În anii aceia scriam primele poeme şi înotătoarele mele de geniu se manifestau pe vremea aceea fără respect pentru vecinii mei.
Anii trec şi gonesc anii mici Fără-îndurare îi doboară şi distrug propria lor diseminare.
Lumea primeşte drept moştenire suplimentară un sistem de rigiditate în plus.
Va indica el oare drumul spre visul inefabil?

Fac parte dintr-o turmă de poeţi, de pictori, supuşi prea plecaţi păstorului lor.
Aşijderi unor marionete, aceşti poeţi şi pictori aprobă, înclină capetele, rîd cu dispreţ de tot ce era alb pînă~n prezent.
Păstorul se iluminează
Păstorul se iluminează tot mai mult.
îşi pierde forma omenească,
dar eu aud vocea lui glăsuind despre artă.
Ea rosteşte cu stranii accente fapte diverse Lumina Artei spune de sinuciderea picantă.

Eu ştiu să visez.
Ochii~i închid şi mă aflu în piaţa albă.
Apa din piaţă se zbuciumă.
Talazuri uriaşe se năpustesc asupra caselor
şi smulg buzele
puse de păsări la ferestre.
Deschid ochii.
Coame albe îşi iau zborul.
Visători care se ţin de mină precum orbii
trec piaţa.
Vîntul mîngîie plantele domesticite. închid
ochii.
E noapte.
$i ¿ruse *în noapte mă trezesc.*
Păsările cîntă.
E ziuă
Munţii lichizi plutesc prin văzduh.
Deschid ochii şi-adorm de-a-n-picioare în piaţa albă.
Ombela stelelor se acoperă cu buze.

J E A N ARP (fără dată, în M I C H E L S E U - P H O R : *Arta abstractă, originile, primii ei maeştri.*

Paris, Maeght, 1949)
(în româneşte de Modest Morariu)

PEVSNER

1886 ***18 ian.*** **Antoine Pevsner se naşte la Orei, Rusia. Tatăl său este industriaş. Doi fraţi mai mari ai lui Antoine sînt ingineri. Un frate mai mic, Naum, va deveni cunoscut ^ sub numele de Gabo.**

1902—1910 Studiază la Şcoala de bele-arte din Kiev, apoi la Academia de bele-arte din Petersburg.

1911—1913 Primul popas la Paris.

1913—1915 Al doilea popas la Paris. Se împrieteneşte cu Arhipenko şi Modigliani.

1915 Se întîlneşte la Oslo cu fratele său Gabo care, student la München în momentul în care izbucneşte războiul, nu putuse părăsi Germania decît cu condiţia de a se retrage într-o ţară neutră. Cei doi fraţi încep să practice sculptura după principii stabilite de comun acord.

1917 Se întoarce în Rusia. E numit profesor la Academia de bele-arte din Moscova unde predau deopotrivă Kandinsky şi Malevici.

1920 Redactează împreună cu Gabo *Manifestul realist*, zis şi *Manifestul constructivist.*

1922 Cei doi fraţi participă la Expoziţia de artă rusă de la 237 Berlin.

1924 Expun la galeria Percier din Paris.

1927 Diaghilev le comandă un decor constructivist pentru *Motanul încălţat*, pe muzică de Sauguet, prezentat pentru prima oară la Teatrul din Monte Carlo.

1930 Devine cetăţean francez.

1930—1940 Realizează opere importante: *Proiecţii în spaţiu*, *Construcţii*, *Suprafeţe desfăşurate*, *Construcţie pentru aeroport.*

1933 Publică un manifest în numărul 2 al revistei « Abstraction-Création ».

1947 După expoziţii organizate în diverse ţări, are loc la galeria René Drouin prima sa expoziţie personală la Paris.

1950 Execută o lucrare pentru cetatea universitară din Caracas

LE CORBUSIER DESPRE PEVSNER

Am un mare respect pentru personalitatea lui Pevsner. Opera sa a apărut, cu prilejul participării la Expoziţia de artă nereprezentativă de la Palais de Tolţio din Paris, în 1946, ca dovadă a unei mari şi îndelungi elaborări inspirată de o înaltă concepţie despre artă. Sculpturile sale din metal sudat – care au impus muncă atît de răbdătoare – pun stâpînire pe spaţiu, extinzîndu-şi pînă departe strălucirea lor. în momentul de faţă apar ici şi colo mărturiile unei conjugări inevitabile a artelor majore: arhitectură, sculptură, pictură. Această sinteză se va exprima printr-o atitudine nouă a emoţiei plastice. Pevsner îşi aduce nobila sa contribuţie la aceste evenimente.

M-am gîndit de multă vreme că în anumite spaţii arhitecturale (înăuntru şi afară) – spaţii pe care le-am calificat de « acustice» (pentru că ele sînt centrele ce organizează spaţiile) – marile forme făcute din suprafeţele stîngace ale unei geometrii inteligente ar putea fi instalate în marile noastre construcţii din beton, din fier sau din sticlă. Am căutat omul care, ca vechiul constructor al naosului, ar îmbina schele şi scînduri pentru a constitui cofraje în care să fie turnat betonul neaştep-

ţaţelor statui. Jn faţa construcţiilor, într-o parte sau pe frontonul lor, formele ar chema spaţiul.

Sculptura chemînd la spaţiu... Mi se pare că aceasta este în firea însăşi a destinului ei plastic.

Arhitectură şi sculptură: joc savant, corect şi minunat al formelor sub lumină.

New York, mai 1947

LE CORBUSIER (în: *Antoine Pevsner* Paris, René Drouin, 1947)

GABO

1890 Naum Pevsner, zis Gabo, după numele mamei sale, se naşte la Briansk, Rusia. învaţă la Kursk.

1909 E trimis de tatăl său să înveţe medicina la München. Dar Gabo se interesează mai mult de ştiinţele pure: matematici, fizică, chimie.

1910—1914 De prin 1910 este foarte informat cu privire la viaţa artistică: cunoaşte pictorii de la *Blaue Reiter,* l-a citit pe Kandinsky şi a fost foarte impresionat de manifestele lui Marinetti. în 1911 —1912 urmează cursurile lui Wölfflin. în timpul vacanţei din 1913 are prilejul să vadă în Rusia colecţiile lui Sciukin şi Morozov; îl vizitează apoi pe fratele său, Antoine Pevsner, instalat pe atunci la Paris. Aici îl cunoaşte pe Archipenko.

1914 Cei doi fraţi se întîlnesc la Oslo. Gabo începe să sculpteze.

1917 Gabo şi Pevsner se întorc în Rusia: contacte cu Kandinsky, Malevici, Tatlin.

1920 Redactează, în colaborare cu Pevsner, *Manifestul realist*, care dă constructivismului un fundament teoretic.

1922 Pleacă la Berlin, unde va rămîne pînă în 1932. Aderă la grupul *November Gruppe* şi ţine conferinţe la *Bauhaus.*

1926—1927 Expune la New York, cu grupul *De Stijl.* Colaborează la decorul constructivist pentru baletul *Motanul încălţat* pus în scenă de trupa lui Diaghilev.

1932—1935 Trăieşte la Paris; face parte din mişcarea *Abstracţie- Creaţie.*

1932 Expoziţii la Londra şi la Hartford (Statele Unite), Chicago.

1937 Publică împreună cu J. L. Martin şi Ben Nicbolson: *Cercul, Cercetarea internaţională a artei constructive.* 1946 Pleacă din Anglia în Statele Unite. Trăieşte la Roxberry (Connecticut).

1952 Devine cetăţean american.

1953—1954 Este profesor la Harvard.

1955 I se comandă o sculptură pentru Bijenkorf buildîng din Rotterdam.

1956 I se comandă un basorelief pentru U.S. Rubber Co., Rockfeller Center, New York.

MOORE

1898 *30 iulie* Henry Moore se naşte la Castleford (Yorksbire), fiind al şaptelea copil al unei familii de ţărani şi de mineri. Străbunicul dinspre tată era irlandez.

1910 Obţine o bursă la Grammar School din Castleford. E încurajat de profesorul de desen.

1917 Intră în armată. Pleacă pe frontul francez. Gazat în noiembrie, în

timpul luptelor de la Cambrai.

1919 Demobilizat, îşi continuă studiile. Obţine o bursă de fost combatant, la Şcoala de artă din Leeds.

1925 După studii la Royal College of Art din Londra, obţine o bursă de călătorii. Vizitează Parisul, Roma, Florenţa, Veneţia, Ravena.

1928 Execută o sculptură pentru staţia de metro Saint-James.

1929 Se căsătoreşte cu Irina Radetzky. În timpul acestei perioade funcţionează ca profesor de sculptură la Royal College of Art, apoi la Şcoala de artă din Chelsea. Creează sculpturi cu planuri foarte acuzate.

1931 Execută sculptura în alabastru *Mamă şi copil.* Perioadă de forme mai stilizate.

1936 începutul perioadei de ritmuri de gol şi plin.

1937 Călătoreşte în Spania.

1941—1948 Administrator la Tate Gallery.

1943— 1944 Execută o *Madonă cu pruncul* pentru biserica Saint-Matthew din Northampton.

1945—1946 Execută un monument comemorativ pentru parcul Dartington Hali din Devonshire.

1946 Expozi{ie la Muzeul de Artă Modernă din New York. în acelaşi an are loc a cincea expoziţie a operelor sale la Leicester Galleries din Londra.

1947— 1948 Execută sculptura *Trei femei în picioare* pentru Contemporary Art Society, care o dăruieşte municipalităţii londoneze.

1948— 1949 Sculptează *Grup de familie,* bronz, pentru New Modern Secondary School din Stevenage.

1948 I se decernează premiul internaţional de sculptură al Bienalei de la Veneţia.

1949 Expoziţie la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris.

HENRY MOORE DESPRE ARTĂ

Din punctul meu de vedere, o operă de artă trebuie să-şi caute vitalitatea în primul rînd în ea însăşi. Nu vorbesc de un reflex al vieţii, de mişcare, de acţiunea figurilor ce dansează şi se zbenguie etc. Vreau să spun că opera poate avea o energie acumulată, o viaţă intensă9 independent de obiectul pe care-l reprezintă.

Prima spărtură făcută într-o piatră este o revelaţie. Forma unei spărturi poate avea tot atîta semnificaţie ca şi o masă solidă. Sculptura «în aer» este posibilă: în anumite opere nu contează decît forma vidă.

Cel mai mult mă interesează figura umană; legile formei şi ale ritmului le-am găsit însă prin studiul obiectelor naturale ca pietrele, oasele, copacii, plantele etc. Pietrele şi rocile ne arată felul în care lucrează natura asupra pietrei şi revelează principii de asimetrie; rocile evidenţiază tratamentul la care a fost supusă piatra, ce pare tăiată cu toporul, iar colţurile lor vii au un ritm nervos. Oasele au o structură de o forţă şi de o tensiune minunată, ele trec subit de la o formă la alta... Cochiliile ne arată că în natură există forme dure9 dar scobite (de unde sculpturile mele în metal)...

(Chat de M I C H A E L M I D D L E T O N î n articolul: *Hemy Moore*, publicat în revista «L'Oeil», din 15 martie 1955)

CALDER

1898 **Alexander Calder se naşte la Philadelphia.**

1919 **Ob{ine diploma de inginer mecanic. începe să deseneze la cursurile serale ale unei şcoli primare din New York. Frecventează în mod regulat circul Barnum, unde face crochiuri. începe să picteze.**

1926 **Pleacă la Paris. Aici compune marionetele din sîrmă de fier pentru *Circul miniatură*, cu care dă reprezentaţii în atelierul său. Cîţiva ani mai tîrziu îi va întîlni la Paris pe Miro, Léger, Mondrian, de care va fi influenţat: primele sculpturi abstracte şi « Stabile ».**

1932 **Primele « Mobile » (numite astfel de către Duchamp) şi prima expoziţie la galeria Vignon.**

1933 **Expune la galeria Pierre. Se reîntoarce în Statele Unite, unde va lucra timp de mai mulţi ani la ferma sa din Connecticut. Execută aici opere la scara vastă a Americii : *Cadrul alb, Peştele de oţel* etc.**

1942 **Continuă să execute « Stabile » : *Constelaţii, Luceafărul*.**

1946 **Revine la Paris. Expune la galeria Louis Carré.**

1950 **Expoziţie la galeria Maeght.**

1952 **Laureat al Bienalei de la Veneţia.**

1958 **Execută « Mobile » pentru Palatul U.N.E.S.C.O. din Paris şi pentru Expoziţia de la Bruxelles.**

O MICĂ SĂRBĂTOARE LOCALĂ . . .

Dacă e adevărat că sculptura trebuie să graveze mişcarea în imobil, ar fi o eroare să considerăm arta lui Calder o artă de sculptor. El nu sugerează mişcarea, ci o captează; el nu-şi propune s-o fixeze în bronz sau în aur, aceste materiale glorioase şi stupide destinate prin natura lor la imobilitate. Cu materiale inconsistente şi sărăcăcioase, cu oscioare, cu tinichea sau cu zinc el ne arată mişcările ciudate ale tijelor şi paletelor, penelor, petalelor. Acestea sînt rezonatori, capcane; ele atîrnă la capătul unei sfori, aşa cum păianjenul e atîmat la capătul firului său, ori se îngrămădesc pe un soclu, teme,

încovoiate asupra lor însele9 părelnic adormite; trece un freamăt rătăcitor, se împietreşte în ele, le animă, le canalizează şi le dă o formă fugitivă: aşa se naşte un mobil. Un mobil: o mică sărbătoare locală, un obiect definit de mişcarea sa şi care nu există în afara ei, o floare ce se fanează îndată ce se opreşte, un joc pur de mişcare, aşa cum există jocuri pure de lumină. Uneori Calder se amuză să imite o formă naturală: mi-a dăruit o pasăre-paradis cu aripile de fier; e de ajuns ca puţin aer cald s-o mîngîie în fuga sa spre fereastră: pasărea se destinde zdrăngănind, se îndreaptă, se roteşte, îşi balansează capul moţat, se roteşte, se balansează şi apoi, dintr-o dată, ascultînd parcă de un semn nevăzut, se învîrte în jurul ei însăşi plină de zel. De obicei însă el nu imită nimic şi nu cunosc o artă mai puţin mincinoasă decît a sa. Sculptura sugerează mişcarea, pictura sugerează profunzimea sau lumina. Calder nu sugerează nimic: el stâpîneşte adevărate mişcări vii şi le dă forma. Mobilele sale nu semnifică nimic, nu trimit la nimic altceva decît la ele însele: ele există, asta e tot; sînt absolute. În ele « partea diavolului » e mai puternică poate decît în orice altă creaţie a omului. Au prea multe resorturi, şi prea complicate, pentru ca o minte omenească, fie chiar a autorului însuşi, să poată prevedea toate combinările lor. Fiecăreia din ele Calder îi stabileşte un destin general de mişcare, şi apoi o abandonează; ora, soarele, căldura, vîntul vor decide de aici înainte de fiecare dans în parte. Obiectul rămîne astfel întotdeauna la jumătatea drumului dintre servilitatea statuii şi independenţa evenimentelor naturale; fiecare din evoluţiile sale este o inspiraţie de moment; discernem în ele tema compusă de autor, învăluită într-o mie de variaţii ; e o mică arie de jazz fierbinte, unic şi efemer, ca cerul, ca dimineaţa; dacă ai pierdut-o, ai pierdut-o pentru totdeauna. Despre mare Valéry spunea că e mereu reîncepută. Un obiect de Calder e asemănător mării şi învăluitor ca ea: mereu reînceput, mereu nou. Nu e destul să arunci asupra sa o privire în treacăt; trebuie să trăieşti în intimitatea sa şi să te laşi fascinat de el. Atunci imaginaţia se încîntă de aceste forme pure, mereu schimbătoare, în acelaşi timp libere şi reglate...

J E A N – P A U L S A R T R E *(Mobilele lui Calder*, galeria Carré, 1946)

GIACOMETTI

1901 Alberto Giacometti se naşte la Stampa (Elveţia).
1921— 1922 Trăieşte în Italia. Pictează peisaje după natură.
1922 Se instalează la Paris, unde lucrează cu Bourdelle la Academia Grande-Chaumière. Opere de tendinţă cubistă. 1927 Prima sa expoziţie, la galeria Pierre.
1930 Se alătură suprarealiştilor. începutul perioadei suprarealiste.
1932 *Degetul prins*, lemn şi metal.
1933 *Fir întins,* lemn. *Mamă şi fiică nudă,* bronz.
1934 *Femeie mergînd,* ghips. *Mîini îmbrăţişînd vidul,* ghips. *Figură.*
1947 Perioada personajelor lungi, înalte şi subţiri.
1948 Execută lucrarea *City Square*, ce reuneşte cinci personaje pe o placă de bronz.
1951— 1957 Expoziţie la galeria Maeght.
/1965 *dec.* Giacometti încetează din viaţă./

RICHIER

1904,*16 sept.* Germaine Richier se naşte la Grans, în apropiere de Arles (Bouches-du-Rhone), unde-şi va petrece toată copilăria.
1922— 1925 Lucrează la Şcoala de bele-arte din Montpellier, în atelierul lui Guigues, directorul şcolii, fost practician la Rodin.
1925—1929 Vine la Paris. Intră în atelierul lui Bourdelle prin intermediul lui Henri Favier şi al lui Rudier.
1929—1934 Lucrează în totală independenţă, în atelierul ei din Avenue du Mâine. Trece printr-o perioadă de exerciţii în care experienţa e înlocuită de preocuparea pentru experienţele clasice.
1934 Expoziţie la galeria Max Kaganovitch din Paris.
1936 I se decernează premiul Blumenthal de sculptură.
1939 Participă la Expoziţia internaţională de Ia New York.
1939—1945 Trăieşte în Elveţia şi în sudul Franţei; revine Ia Paris.
1944 *Omul~pădure.*
1946 *Călugăriţa.*

1947 Expoziţie Ia Londra.
1948 Expoziţie la galeria Maeght din Paris.
OmuL Liliac. Furtuna.
1951 I se decernează premiul de sculptură al Bienalei de la Sao Paulo.
1952— 1954 Participă la Bienala de la Veneţia.
1954 Expune la Kunsthalle din Basel şi la galeria Frumkin din Chicago.
1955 Expoziţie la Stedelijk Museum din Amsterdam şi la Hanover Gallery din Londra.
1956 Retrospectivă la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris.
1959 *31 iulie* Germaine Richier moare la Montpellier.

XXXVIII. RENAŞTEREA MEŞTEŞUGURILOR

A epocă de înaltă civilizaţie, un mare secol se ^ caracterizează prin dorinţa artiştilor de a nu se restrînge nicidecum la o specializare, ci de a se folosi, din contra, de mijloace diferite pentru a-şi exprima ideea, lumea interioară. Artistul nu e atît de retras şi de apărat încît să nu se lase surprins din diverse laturi, apărînd sub diverse aspecte, dînd propria sa imagine diverselor tehnici. Trebuie deci să punem în contul artiştilor epocii noastre supla şi libera generozitate a geniului lor. Dar şi virtuţile de solidaritate socială şi de curiozitate umană. într-adevăr, nici arta lor nu se simte izolată în limitele unui anumit gen, nici ei înşişi nu se simt izolaţi în lume ci, dimpotrivă, interesaţi de aceasta, de aspiraţiile şi de evoluţiile ei. Formele inventate de artist în atelierul său se răspîndesc în decorul contidian, în clădirile publice, în locurile publice, influenţînd asupra comportamentului general. Această umanizare a speculaţiilor sale e întreprinsă de artist cu intenţie, solicitudine şi simpatie, cu întreaga sa participare. El nu e doar un creator de forme, ci şi un inginer al formelor.

A dispărut astăzi cu totul vechea distincţie academică dintre artele majore şi artele minore. Totul este artă.
Şi, curăţînd astfel terenul, ne putem întoarce nesiliţi de nimic la noţiunea de artă majoră, care ar fi arhitectura, şi la un maestru care ar fi arhitectul, însă de data aceasta total lipsiţi de intenţia de a le subordona toate celelalte tehnici; integrîndu-le, mai curînd, mergînd pînă la ultima consecinţă şi la formula sintetică: totul este arhitectură. Sau mai exact: totul e construcţie. 246

O pictură, o sculptură, o ceramică, o placă de email chiar, dacă a fost concepută ca *obiect* şi în deplină autonomie a creaţiei plastice, în străfundul spiritului creatorului său însuşi ea se acordă, totuşi, cu o activitate universală. Acest pur obiect trebuie în cele din urmă să-şi ia locul, să se situeze. Dacă arhitecturii nu-i sînt necesare certificate de nobleţe după vechea ierarhie a artelor, dacă ea nu trebuie considerată ca arta majoră prin excelenţă, ea nu păstrează totuşi în mai mică măsură un caracter predominant ca *noţiune*. Căci e reprezentarea cea mai perfectă a spaţiului şi trebuie să ne întoarcem la necesitatea ca artistul să acopere pereţi, să decoreze interioare şi exterioare, să participe la ridicarea unei clădiri particulare sau publice, şi prin aceasta chiar, la viaţa socială. El trebuie deci să ştie să iasă din meditaţia sa pentru a răspunde unei solicitări exterioare, aducînd sfatul său şi practicînd un meşteşug. Artistul se simte întru totul predispus la această atitudine. El aşteaptă comanda, cererea. Or, tragedia artei «blestemate » este tocmai că acel apel n-a fost auzit. Ruşinea epocii noastre nu e atît aceea de a nu fi gustat arta lui Manet, Gauguin sau arta cubiştilor, cît de a nu-şi fi dat seama că putea recurge la serviciile acestora; e ruşinea de a nu-şi fi dat seama că putea avea nevoie de artă. Cei mai mari creatori ai acestor timpuri au dispărut fără a-şi fi putut da măsura în vreo lucrare monumentală. Totuşi, geniul lor s-a exprimat adeseori în opere vaste, realizate în afara oricărei destinaţii precise. Viitorul trebuie să le fixeze, cel mai adesea, în cîte o colecţie. Dar colecţia trebuie oare să fie scopul exclusiv al producţiei artistice? Trebuie să protestăm, dimpotrivă, de pildă contra abundenţei sculpturilor în muzee. Capodoperele de sculptură intră în muzee, pentru că metoda însăşi a muzeului constă în selecţie, dar aceasta se întîmplă şi din cauză că sculptura

nu-şi găseşte locul în altă parte...

Or, arta timpului nostru a fost adeseori concepută în termeni constructivi şi s-a voit în funcţie de construcţii. Fiecare dintre reprezentaţii ei de seamă a profitat de cea mai mică ocazie oferită de vreo autoritate, civilă sau religioasă, pentru a colabora la o lucrare amplă, 247 executînd, conform cu exigenţele edificiului, picturi murale, vitralii, pereţi de ceramică sau de mozaic, basoreliefuri, ori prilejul de a ridica o sculptură într-un loc dat. La sfîrşitul carierei lor, Matisse şi Léger au fost invitaţi să execute lucrări de acest fel. Lui Braque i s-a comandat să picteze un plafon al Luvrului... Oricum ar sta lucrurile în această privinţă, trebuie să considerăm ca pe una din trăsăturile cele mai caracteristice ale epocii noastre această voinţă a artiştilor ei de a fi deopotrivă meşteşugari, capabili de activităţi multiple şi vaste. Au încercat cu toţii toate meşteşugurile, cu un succes strălucit; toţi, cu o furioasă şi minunată nerăbdare au dovedit că arta modernă e capabilă de aplicaţii universale: arta modernă nu e o artă de mandarini. E o artă umană. E o artă socială. Se pare că societatea a început să capete conştiinţa acestei realităţi... în ţările burgheze s-a terminat cu rutina « pompierească » înainte ca succesul modei să dovedească epocii că ea nu avea decît o artă, arta sa, şi că prin urmare, fie ce-o fi, trebuia s-o admită şi să se folosească de ea. începem deci să fim întîmpinaţi pretutindeni de arta modernă, în ţesături, în vitrine, în afişe, la teatru, în mobile şi decoraţiuni; sînt studiate efectele culorii şi ale luminii asupra randamentului muncitorilor din uzine, al şcolarilor; se cere sfatul artiştilor pentru elaborarea formei automobilelor, a vagoanelor şi a maşinilor de scris; în sfîrşit, şi în special, prodigioasele creaţii ale arhitecturii dau vieţii secolului nostru stilul său specific, şi invenţiile picturii şi ale sculpturii se integrează în monumentalitate.

Dintre toate artele chemate la această impresionantă colaborare, trebuie să ne oprim mai întîi asupra artelor focului, şi în special asupra ceramicii. Succesul ceramicii este azi unul din cele mai vii. Cei mai de seamă creatori au practicat ceramica, începînd cu Rouault şi Dufy, care a colaborat cu unul din cei mai bum cunoscători ai acestei tehnici, catalanul Josep Llorens Artigas. Acesta şi-a pus prestigioasa ştiinţă în slujba decoraţiunilor misterioase ale lui Miro şi a formelor primordiale inspirate de Mediterana arhaică pe care acesta a ştiut să le creeze, stimulat de rocile vulcanice cu un aspect atît

de dur descoperite de cei
doi în locurile lor de baştină, între Barcelona şi Vich. în afară de ei, şi alţi eminenţi artişti şi-au dat măsura în ceramică, Chagall Ia Vence, Léger la Biot, cu ajutorul fostului său elev Brice, Picasso la Vallauris. Astfel, toate aceste ţărmuri mediteraneene sînt punctate de locuri în care mari inventatori de forme au regăsit plăcerea elementară a muncii artizanale. Ceea ce arată că însăşi natura lor de artişti îi împinge la aceasta, nevoia de a se apropia de ele ca de o sursă iniţiatică în care ţi se revelează propria-ţi identitate, departe de mode şi de rumoare. Ce altceva este de fapt Picasso decît un muncitor, un artist popular, asemenea unui *cachar~ rero* care-şi etalează, la Goya, produsele în iarbă? Un alt meşteşug a cărui renaştere a fost deosebit de strălucită este acela al tapiseriei, vechi meşteşug francez care a participat de altfel permanent şi în mod activ la gloria geniului francez. Istoria sa oferă un întreg cîmp de reflecţie pentru problema care ne interesează şi care e o problemă capitală a timpului nostru, şi anume raportul artei cu tehnica. El apare aici sub forma unui dialog între mînă şi lînă, rînd pe rînd, rivale şi surori şi impunîndu-se cînd una cînd cealaltă.
într-un rînd – şi aceasta se întîmpla la zenitul minu natei istorii – prevalase mîna. Mîna se revoltase. Ea nu mai suporta obstacolele pe care i le opunea neîncetat în muncile şi în exerciţiul ei o materie rezistentă, obligînd-o să recurgă la unelte greoaie. Ea se voia în întregime liberă, uşoară, autonomă sau cel puţin nefiind obligată la o tălmăcire subtilă, ascunsă, asemănătoare mîngîierii unei aripi. Atunci abia ar apare, în sfîrşit, în operele ei, ca interpreta fidelă a geniului uman, Da, tot ce poate spiritul, spiritul pur, eliberat de orice piedică, ar săvîrşi-o atunci mîna, organul cel mai nobil al corpului uman. Dar cînd a putut înflori în deplină independenţă, în spaţiul cel mai uşor, fără ca nimic să-i incomodeze mişcarea şi capriciul, iată că în loc să traducă supremele intenţii ale spiritului pur, ea a produs opere mai împietrite şi năclăite în materie decît oricare din acelea pe care un muncitor primitiv şi uneltele sale le-au produs vreodată. în

249 [1] *Cacharrero:* negustor de oale de lut (N. tr.)

pretenţia ei de a se arăta eliberată de piedicile pămîn-teşti şi capabilă, prin urmare, să exprime înalte aspiraţii

spirituale, mîna nu lasă în urma ei decît urme greoaie, întunecate, de senzualitatea fugitivă, prin care se exprima nu libera putere a omului, ci destinul său de animal fragil şi trecător.

Evenimentul relatat în povestirea de mai sus poate fi datat pe vremea inventării picturii în ulei, adică a introducerii, în artele umane, a unui vehicul permi- ţînd mîinii să zburde în voie şi să fixeze instantaneu intenţiile spiritului. Dar însăşi această vivacitate a favorizat apariţia unor modalităţi de expresie cu totul superficiale, în care voinţa de a construi, stilul, energia organică, durabilul şi persistentul riscau permanent să fie sacrificate în favoarea contactului epidermic şi rapid, senzaţiei.
înainte de revoluţia mîinii, dimpotrivă, artele practicate de om nu-şi lărgesc domeniul spiritual decît luptîndu-se cu o materie exigentă, compactă, care-şi impune legile. Şi parcă tocmai supunîndu-i-se, spiritul se descoperă şi se eliberează. Numai resemnîndu-se la datele materiei, acomodîndu-se cu opacitatea şi cu rezistenţa sa, izbuteşte spiritul uman să construiască el însuşi ceva, ceva ce nu mai este materie. Şi ce construcţii! La rîndul lor, ţin şi ele de permanenţa şi de evidenţa materiei; ele se afirmă, şi în acelaşi timp spiritul se afirmă prin ele. Spiritul devine piatră, se înclină în faţa necesităţilor cioplitului şi ale greutăţii pietrelor; arhitectura se naşte dintr-o adaptare a numărului la piatră; apoi sculptura, adică forma spirituală, se naşte din arhitectură, se întinde pe coloană, se înscrie în curbele bolţilor şi timpanelor, în strîmtorile colţurilor de piatră. înseşi aceste con- strîngeri revelează intenţiile cele mai ascunse, gîndurile cele mai profunde ale sufletului omenesc. Mîna e în totală dependenţă, materia şi ştiinţa prelucrării ei sînt maeştri absoluţi: astfel străluceşte spiritul.

Străluceşte deopotrivă în arta tapiseriei, ale cărei origini se situează în industriile primitive ale omului, şi care e un fel de pictură în care mîna nu joacă nici un rol, sclavă cum este încă a firelor de lînă, a jocurilor 250
acestora, a figurilor pe care le îmbină şi le etalează în spaţiu, mecanic şi fără suport, trudă de păianjen, pictură ce se realizează singură şi prin ea însăşi, în loc să fie o proiecţie a spiritului prin intermediul mîinii, ca o scriitură, pe pînza albă

ce-l solicită. Una şi aceeaşi materie formează materialul de lucru şi se determină printr-o maşină în care mîna nu e decît un element la fel de ascultător ca suveica ori, dacă e vorba de tehnica «basse lisse»[6], pedala mişcată de picior. Singurul gest, într-adevăr, e acela de a depărta firele înlănţuite, spaţiu muzical în care se conturează motivul, nu însă ca o scriitură, căci încă nimic nu poate fi citit, şi spiritul însuşi n-ar şti să conducă această operaţie: motivul nu se compune în acest spaţiu decît datorită altor fire lipsite de rezonanţă, mute, oarbe, făcute cu adevărat pentru a urma meandrele unui labirint. Care e aici puterea mîinii? Aceea numai de a servi, de a executa o meserie, de a se lăsa furată de ea. Admirabil e faptul că spiritul nu pierde prin aceasta nimic, ci de fapt se regăseşte, însutit, întreaga istorie a tapiseriei, din evul mediu încoace, poate astfel apărea ca istoria despiritualizării unei arte, pe măsură ce se depărtează de materialul ei, lîna, lîna de oaie, artizanală, pentru a se apropia de transpunerile picturii.

Nu' e cazul să calomniem strălucirea secolului al XVII-lea şi graţia celui de-al XVIII-lea. Dar trebuie să înţelegem severa gîndire teoretică de la care a pornit reforma actuală a tapiseriei şi, de aici, extraordinara ei renaştere.

Chiar şi Maillol, Seruzier, Bonnard, mai tîrziu Flan- drin, Dufresne, Dufy presimţiseră necesitatea revenirii la tapiserie şi în acelaşi timp reîntoarcerea acesteia la propriul ei specific. Iniţiativele d-nei Cuttoli au atras interesul celor mai îndrăzneţi maeştri contemporani. Astfel, Jean Lurgat capătă conştiinţa a ceea ce este esenţial şi specific în arta tapiseriei. El ştie în ce fel poate fi renovată una din cele mai ilustre tradiţii ale geniului francez. Preia principiile acestui meşteşug, din epoca sa de aur, trecînd peste frumuseţile produse la Gobelins şi Beauvais, pe care le consideră drept corupţii. Reia şi pune în valoare o gamă redusă de tonuri, producînd o splendoare cromatică şi imitarea minuţioasă a nenumăratelor vibraţii şi degra- deuri ale senzaţiei colorate.

Spiritul sprinten, imperativ şi întreprinzător al acestui artist cultivat care s-a manifestat multă vreme ca un pictor original, obsedat de teme ciudat poetice, suprarealist întrucîtva, are rădăcini profund populare şi cea mai de seamă dintre calităţile tradiţionale franceze : bunul simţ, o gîndire simplă şi adaptarea practică la real, procedee strălucite şi formule pătrunzătoare, o

---

[6] Tehnică prin care se realizează tapiserii fine, fără asperităţi, cu firul dispus în plan orizontal (N.tr.).

cinstită abilitate a mîinii, precum şi, ceea ce nu e incompatibil cu virtuţile sale sănătoase, o anumită rigoare clasică şi iacobină. înţeleg prin aceasta o cunoaştere a limitelor, ce devine cunoaştere a regulilor, hotărîrea de a urma natura, ce devine doctrină, acest itinerar spiritual ce merge de la Molière la Boileau şi se poate formula în cele din urmă într-un cod destul de strict, în care măiestria artizanală e o adevărată etică. Toate acestea le regăsim la Lurçat, şi tocmai ele dau strălucita şi semnificativa eficacitate a rolului său.

Pe toate acestea se bizuie evidenta frumuseţe a artei sale. Animat de puterile străvechi şi autentice ce rezidă în el, Lurçat redescoperă cu uşurinţă expresia epocii de aur, alegoriile şi simbolistica acesteia, tema creaţiei şi a oglinzilor lumii, a elementelor, păsărilor şi peştilor, a teribilelor minuni ale apocalipsei, precum şi acei oameni sălbatici ce figurau cu arme în mînă în cadrul sărbătorilor şi dansurilor, ca nişte imagini ale naturii primordiale, secret al semnelor noastre, origine a numelor noastre, măsură şi model al gesturilor noastre. Acest spirit se incarnează într-o creaţie cu totul originală, Lurçat, purtătorul unui astfel de mesaj, fiind în primul rînd un artist modern, un creator de artă modernă. El e prezent în lumea actuală, împărtăşeşte marile nelinişti ale acesteia şi în funcţie de condiţiile economice şi sociale ale ei tratează problemele estetice şi tehnice ale artei tapiseriei.

Colaborarea sa cu François Tabard, activitatea diferitelor alte ateliere reînvie gloria Aubusson-ului. A început deşteptarea tapiseriei, care e fără îndoială

unul din fenomenele cele mai remarcabile ale vieţi artistice actuale. Acest fenomen trebuie considerat în toată amploarea şi diversitatea lui. Majoritatea artiştilor de azi se gîndesc Ia tapiserie, şi ştiu să « gîndească » tapiseria. Imaginaţia constructivă a unui Gromaire a înflorit în tapiserie cu o forţă robustă. Marc Saint- Saëns, pictor viu şi somptuos, făcut pentru ilustrarea marilor mituri, a produs în această artă capodopere de o uimitoare vigoare lirică. Artiştii preocupaţi de înnoirea artei sacre au adus războaie de ţesut sub bolţile mînăstirilor: P. Robert, Manessier şi atîţia alţii. Mari întreprinderi decorative ţes tapiserii de Coutaud, Brianchon, Savin, Picart-Le Doux, Wo- genscky etc. Nu cunosc vreun artist de seamă din ziua de azi, figurativ sau nefigurativ, care să nu fi fost solicitat de manufacturile naţionale de la Gobelins sau Beauvais. Nu putem cita nici unul, din nici o şcoală, din

nici o generaţie, dintre maeştri sau dintre tineri, care să nu fi avut ocazia să-şi vadă măcar una din pînze transpusă în tapiserie, de a fi compus cartoane de tapiserie, lucrînd anume pentru tapiserie şi în stilul tapiseriei. Aceasta reprezintă o fecundă şi uimitoare producţie, în care renaşterea unui vechi meşteşug francez permite geniului Franţei o nouă exprimare.

Renaşterea tapiseriei cere punerea în valoare a unei alte noţiuni, a unui alte preocupări: peretele. Noţiune, intenţie în primul rînd socială şi în care se manifestă aspiraţia artistului modern, după perioada artei « blestemate», de a se reintegra în societate. Producţia sa nu mai rămîne în aer şi fără altă destinaţie decît aceea de a se vinde pe piaţă după bunul plac al amatorilor şi al cotelor impuse de negustori, ci încorporîndu-se unui perete, stabilizîndu-se, situîndu-se, făcînd parte din *casă*. Era normal ca această intenţie să se exprime printr-o altă producţie, foarte caracteristică pentru vremea noastră, aceea a marilor decoraţiuni murale. Am avut adeseori ocazia să semnalăm folosirea în arhitectura publică sau particulară, laică sau religioasă, a îmbrăcăminţilor de mozaic sau de ceramică, a sculpturii în *ronde-bosse* sau în basoreliefuri. E depăşită epoca numită a nudismului arhitectural, a 253 puritanismului igienic, aseptic, care, în îndreptăţită sa repudiere a ornamentului a înţeles greşit acest element, care nu e ornament ci substanţă valabilă în sine, organic vitală: culoarea. Timpul a şters desigur culoarea operelor create de civilizaţiile cele mai ilustre ale trecutului; o anumită abstracţiune scolastică ne-a obişnuit să nu ne uimim, să nu o regretăm şi să nu vedem în aceste opere decît configuraţii şi scheme. Dar culoarea este esenţială în natură, în viaţă: nu există motive ca ea să fie exclusă din majoritatea producţiilor noastre, nu există motive ca să ne temem că ea ar apărea ca o eroare de gust, ca un păcat adică, în Franţa, ca şi în alte ţări, am putut fi martorii unei reîntoarceri la pictura murală. De fiecare dată cînd unul din marii noştri pictori a fost chemat să facă o operă de acest fel, a excelat, ca Matisse de pildă în marile sale colaje, cu Dufy, cu *Pavilionul maimuţelor* şi cu *Electricitatea*, ca Léger, al cărui geniu era deosebit de apt pentru astfel de lucrări. Acest artist stabilise el însuşi în producţia sa o diferenţă fundamentală între operele concepute ca picturi de şevalet şi acelea făcute în vederea decorării unui perete. America Latină e poate locul unde această aspiraţie se manifestă în modul cel mai viu. După

părerea mea, din două motive: sentimentul colectiv în plină deşteptare în aceste ţări ce renasc, precum şi conştiinţa de a dispune de o dimensiune mai mare, dimensiunea continentală. Aceste popoare trăiesc un moment de expansiune şi de identitate naţională şi spaţială.

Astfel, în Brazilia, ţară în plină construcţie, pereţii de mari dimensiuni ai noilor edificii sînt oferiţi pictorilor. Unul din cei mai străluciţi artişti ai acestei şcoli braziliene ce numără atîţia excelenţi maeştri (Di Cavalcanti, Lasar Segall, fără a-i uita pe sculptori) şi-a dobîndit un renume ce depăşeşte hotarele ţării sale, prin întinderea şi forţa compoziţiilor realizate, şi anume Candido Portinari. Pentru a înţelege opera acestui artist, pentru a înţelege ansamblul artei murale de pe aceste meleaguri, unde a căpătat o extensiune deosebită, trebuie să uităm multe din ideile noastre în materie de invenţie plastică şi să renunţăm la referirile pe care le facem de obicei la inovaţiile de stil şi de manieră. Nu e vorba aici de a adăuga încă o revoluţie estetică la alte revoluţii estetice, ci de a dovedi

o vigoare a imaginaţiei pe măsura celui mai vast spaţiu. Vocabularul formal al unui Portinari poate părea împrumutat din diverse limbaje ale trecutului şi prezentului, şi întrucîtva compozit; acest artist n-a trăit în mediul care l-ar fi incitat să-şi constituie în prealabil mijloace originale, şi nici n-a avut timpul s-o facă. Un alt imperativ, mai urgent, îl mîna, şi anume acela de a se exprima. Meşteşugul lui, condiţiile continentului, ale poporului său, ambianţa dinamică, pe scurt ceea ce trebuie să numim, în ciuda reţinerii faţă de acest termen pe care o au unii, inspi- *raţie*, acestea erau motoarele sale şi ele nu-şi puteau găsi un mai bun cîmp de acţiune decît peretele. Important, la un artist de acest tip, este prin urmare mesajul social al cărui purtător se consideră, tragedia cîmpurilor pustii, a populaţiilor înfometate şi rătăcitoare, problema unei ţări pradă convulsiilor şi aventurilor unei geneze şi care-şi contruieşte oraşele, îşi organizează muncile, îşi compune epopeea. înainte de a crea o estetică, trebuie creată o imagistică. Imagistica lui Portinari e de o fecunditate minunată, de o energie surprinzătoare, de o frumoasă şi pregnantă ordonan- ţare. Trebuie să recunoaştem în ea calităţi pe care n-avem altfel prilejul să le lăudăm şi care sînt calităţi de .compoziţie şi de dramaturgie, acelea pe care le apreciem în toate marile lucrări ale epocilor noastre clasice. Ce

altceva decît calităţile naturale şi ştiinţa maeştrilor din acele epoci sînt necesare pentru a aborda suprafeţe mari şi a le anima cu o vehemenţă atît de nobilă şi de amplă, ritmînd masele şi personajele, figurînd o acţiune? Aceste calităţi, această ştiinţă sînt întru totul remarcabile şi ne pot părea salutare; tocmai de aceea trebuie să le punem la loc de cinste.

Aceleaşi observaţii trebuie făcute în legătură cu şcoala muraliştilor mexicani. Aceasta reprezintă în sine unul din fenomenele cele mai importante ale secolului nostru. Şi aici trebuie să ne întoarcem asupra originilor, consi- derînd motivarea istorică, socială, umană, mediul său. Fenomenul s-a produs pentru că ceva trebuia exprimat, şi a fost exprimat. Pictura murală mexicană, pictură socială, pictură socialistă, s-a născut o dată cu revoluţia 255 din 1911. Muraliştii mexicani au dovedit o extraor-
dinară forţă a temperamentului în celebrarea revoluţiei, în zugrăvirea acestei epopei. Temperamentul e, în- tr-adevăr, acela care ne surprinde la ei în primul rînd; vigoarea nestăpînită şi provocatoare, caracterul tropical ce nu e nici pe măsura, nici pe gustul nostru. Dar, încă o dată, măsura şi gustul nostru nu sînt de loc implicate aici, unde acţionează un cu totul alt resort, resortul vieţii. Personajul cel mai dinamic şi cel mai vestit al echipei este Diego Rivera (1886—1957), care a debutat în cadrul Şcolii din Paris înainte de a contribui cu gloria sa la gloria continentului nou. Puţin contează că opera lui poate fi considerată inegală: unele din frescele pictate de el sînt absolut extraordinare. Semnificaţia lor poate părea primară: geniul epic e prin firea lui primar, ca şi principiile şi temele ce animă popoarele, asigurînd măreţia istoriei lor. Diego Rivera exprimă una din forţele universului actual.

Vom găsi poate o coloratură etnică mai determinată şi mai constantă în arta lui José Clemente Orozco (1883—1949), artist de o mare şi sălbatică generozitate, pictor remarcabil, ale cărui resurse sînt mai puţin diverse decît ale lui Rivera, dar provin toate din izvoare autohtone. De unde, în tragismul său atroce şi batjocoritor, am spune chiar în urîţenia sa, regăsim fondul însuşi, substanţa originală şi cu adevărat inalienabilă a specificului mexican. David Alfaro Siqueiros e cel mai doctrinar, cel mai politic, cel mai sectar dintre aceşti pictori, şi cel mai

înclinat să facă din muralism o raţiune de stat, şi din practica picturii murale o funcţiune de autoritate. Nu are nici el mai puţină curiozitate artizanală, şi aceasta l-a făcut să practice tot felul de tehnici, cu un mare efect. În sfîrşit, cel de-al patrulea artist, numit alături de ceilalţi trei, fără nici un prejudiciu de altfel pentru nenumăraţii practicanţi bătrîni şi tineri din cadrul fecundei şcoli mexicane, este Rufino Tamayo. îi datorăm mai puţine fresce.

El a excelat însă mai ales în tablourile de şevalet.

De aceea poate arta sa e mult mai apropiată de căutările plastice care ne preocupă în Europa, şi mai accesibilă, prin urmare, criticii noastre. Dar e totuşi o artă autentic mexicană, în ea exprimîndu-se misterele, poveştile, groaza, tot parfumul, toată muzica sufletului popular indian. Şi nu în forme anecdotice, ci prin 256

mijloace plastice, prin formele create de un prestigios colorist, care e în acelaşi timp un foarte mare poet. Arta maxicană, şi cu adevărat modernă, a lui Tamayo este animată în mod subtil de sîngele zapotec din vinele sale, de origina sa legată de acele locuri în care descoperim frumuseţea cetăţii sfinte din valea Oaxaca. Dacă am vrea să revenim la terminologia cu care sîntem obişnuiţi, ar trebui să spunem că Tamayo este un expresionist. Unul din cei mai tulburători şi originali expresionişti.

Spuneam însă că, pentru fenomenul mexican, caracteristic e faptul că are ceva de exprimat, în timp ce speculaţiile pure tind să facă din pictura astuală un limbaj internaţional, trebuie să ne referim Ia alte repere ale panoramei noastre sau la diversele realităţi naţionale în etapa luării de conştiinţă şi a efervescenţei creatoare, a societăţilor ce se nasc, a oraşelor noi ce stau Ia baza unei arte, imprimîndu-i acesteia un caracter şi un sens. Acest fapt se va remarca pretutindeni unde se manifestă necesitatea unei reîntoarceri la practicarea meşteşugurilor, pretutindeni unde e concepută formarea unei arte de inspiraţie colectivă şi cu un rost social, a unei arte reintegrate în realitatea umană prezentă *hic et nune*. Toate aceste aspiraţii trebuie să capete în mod necesar un aspect expresiv, adică relativ, condiţionat, local.

PICTURA ŞI TAPISERIA

Perpignan, 21 februarie 1946

Cred că dacă renovarea tapiseriei se dovedeşte atît de dificilă, aceasta e datorită faptului că ne aşteptăm ca începutul să-l facă pictorii. Pictura şi tapiseria sînt lucruri atît de diferite, înеît una nu poate servi ca bază celeilalte, dat fiind marele drum ce trebuie parcurs între meşteşugul penelului şi acela al ţesutului. Dacă într-o zi aş vedea un pictor ţesîndu-şi singur compoziţiile, aş spune atunci că sîntem pe drumul cel bun şi că speranţa de a asista 257 *la renaşterea acestui admirabil meşteşug este întemeiată.*

Tovarăşii mei pictori nu vor fi prea scandalizaţi, sper, de opinia pe care o exprim, fiindcă ne dăm seama că avem destul de făcut şi în propria noastră meserie de pictori...

RAOUL DUFY («Le Point *. martie 1946, număr consacrat *Aubusson-ului şi renaşterii tapiseriei*)

LURÇAT

1892 ***1 iulie*** **Jean Lurçat se naşte la Bruyères, în departamentul Voges.**
învaţă la colegiul din Epinal, apoi la Universitatea din Nancy.
Renunţă la studiile de medicină spre care-l îndrumaseră părinţii, pentru a intra în atelierul lui Victor Prouvé, directorul Şcolii de bele-arte.

1912 ***oct.*** **Soseşte la Paris. Lucrează la Şcoala de bele-arte, apoi la Academia Colarossi.**

1913 **Scoate revista « Les Feuilles de Mai », la care colaborează Bourdelle, Elie Faure, Vildrac, Rilke, Richard Dehmel, André Spire, Ilya Ehrenburg.**
Execută, în Elveţia prima sa frescă.

1914 **Deşi scutit de serviciul militar din motive de sănătate, intră totuşi în infanterie.**

1916 ***3 martie*** **Este rănit în regiunea Argonne.**

1917 **E trecut în serviciile auxiliare. Reîncepe să picteze. Mama sa îi ţese primele tapiserii.**

1919 **Se află în Elveţia, alături de Jeanne Bûcher, Busoni, Rilke, Hermann Hesse.**

1920 **Călătoreşte în Germania şi în Italia.**

1921 **Execută decorurile şi costumele la *Cel ce primeşte palme* de Andreev, pentru compania Georges şi Ludmila Pitoëff.**

1922 **Primele expoziţii personale la Paris, la galeria Vildrac şi la galeria**

Povolozky.

1923— 1924 Călătoreşte în Spania, Africa de Nord, Sahara, Grecia şi Asia Mică. Se instalează în locuinţa din strada Seurat nr. 4, construită de fratele său, arhitectul André Lurçat. /1892 – iulie 1970/

1925 Călătoreşte în Africa de Nord, Sahara, Spania, Scoţia. Expune Ia galeria Jeanne Bûcher.

1927 Sînt executate patru tapiserii pentru salonul lui P. David-Weill precum şi tapiseria *Furtuna*, pentru Georges Salles, care o oferă Muzeului Naţional de Artă Modernă.

1928 Participă la prima expoziţie de artă franceză contemporană organizată Ia Moscova de Larionov, Fotinski, Worms.

1933 Execută decoruri şi costume pentru *Falsificatorii de bani* după André Gide, spectacol pus în scenă de compania Baletelor ruse a lui Massine (muzica de Dukelski, coregrafia de Massine); prima reprezentaţie are loc la Chicago. Prima tapiserie executată la Aubusson.

1934 Călătoreşte la Moscova şi în Ucraina. Expune la Muzeul de artă modernă occidentală din Moscova.

1936 Prima sa tapiserie ţesută la Manufactura naţională Gobelins : *Iluziile lui Icar.*

1937 Prima sa tapiserie ţesută la atelierele Tabard din Aubusson.

1939 *iunie* Expoziţie la Petit Palais din Paris.

***sept.* Este însărcinat de Ministerul Educaţiei Naţionale să compună pe loc, la Aubusson, împreună cu şefii de ateliere şi muncitorii, patru proiecte de tapiserie: *Cele patru anotimpuri,* şi să supravegheze execuţia. Gromaire şi Dubreuil erau însărcinaţi cu misiuni identice.**

1940 La atelierele din Aubusson sînt ţesute douăzeci de tapiserii de Lurçat.

1941 Lucrează, în colaborare cu Raoul Dufy, la Collioure. Se instalează la Crégois (Lot), apoi la Souillac (Lot). Petrece cîtva timp Ia mînăstirea benedictină de la En-Calcat (Tarn), alături de Dom Clément şi de Dom Robert. Il iniţiază pe acesta din urmă în tapiserie.

1942 La atelierele Goubely din Aubusson sînt ţesute tapiseriile *Es la verdad (E adevărat)* şi *Libertate*, inspirată de poemul lui Paul Eluard.

Expoziţie Dufy şi Lurçat la Bignou Gallery din New York.

1943 Expoziţie de tapiserie contemporană la muzeul din Toulouse. Participă Lurçat, Dubreuil, Dufy, Gromaire, Dom Robert, Saint-Saëns. Este în Franţa prima expoziţie de tapiserie contemporană prezentată în provincie.

259 **1944** ***iunie* Intră în mişcarea de rezistenţă din Lot.**
1945 La iniţiativa Denisei Majorei e creată Asociaţia Pictorilor autori de cartoane de tapiserie. Preşedinte: Jean Lurçat; vicepreşedinţi: Jean Picart Le Doux şi Marc Saint-Saëns.
1947 Execută tapiseria *Apocalipsul,* pentru biserica Notre- Dame de Toute-Grâce de pe platoul din Assy.
1951 Execută pirmele sale lucrări de ceramică la centrul din Sant Vicens, de la Perpignan.
1952 Expoziţia picturilor şi tapiseriilor sale la Maison de la Pensée française din Paris.
/1966 Jean Lurçat încetează din viaţă./

ARTA TAPISERIEI

Primul aspect care ne surprinde în tapiserie nu e oare acela al dimensiunilor ei? Aceste lucrări sînt înalte şi late, mai înalte şi mai late decît sînt de obicei acuarelele şi tablourile de şevalet. E absolut evident. (Apocalipsul *lui Nicolas de Bandol acoperea peste 700 de metri patraţi).*
Cum am putea deci să definim mai bine tapiseria murală decît ca « o operă făcută din lînă colorată şi ţesută, şi de mari dimensiuni» ? Vom reveni asupra acestui caracter cantitativ. Căci dimensiunile unei opere sînt întotdeauna efectul unei premeditări – id est *al unei nevoi. încărcătura poetică e astfel foarte precis determinată şi caracterizată.*
Ce trebuie să mai arătăm?
Că aceste lucrări sînt mai fixe decît altele, cu o destinaţie mai precisă şi mai bună. Confortabil inserate în cutare sau cutare parte a edificiului, instalarea lor apare mai bine gînditâ, mai definitivă decît aceea a unui tablou.
Altă premeditare deci decît aceea pe care o reprezintă grija acordată locului de expunere. înseamnă că arhitectul a avut de spus un cuvînt, el care ştie dinainte care vor fi părţile « piano » ale edificiului sau acelea în care poetul invitat va trebui să introducă forme mai umanizate, colorate şi în mişcare.
Să împingem examenul şi mai departe. Să cercetăm epiderma

acestei lucrări. Iată că sîntem obligaţi să **260**
admitem că totul în ea e diferit de tablou, de graffiti. Totul. Atingerea, acea «piele de găină» a ţesăturii, căldura la contactul cu mîna. La fel cu pictura murală, care ne încălzeşte pereţii; nu supără niciodată, ca marmura sau mortarul, umărul gol al femeilor. Dar, dacă ne gîndim mai bine, dacă sîntem mai puţin voluptuoşi, vom deveni repede atenţi la noutatea scriiturii trezită de un mod special de a sugera adîncimile, liniile de fugă, într-un cuvînt spaţiul. Procedeele de a crea lumina, o anumită lumină, sînt şi ele diferite.

Pornind de aici, aceste calităţi reunite ne vor face să înţelegem că tapiseria murală se bucură nu de proprietăţile convenite, arbitrare, insesizabile de majoritatea privitorilor, ci de proprietăţi palpabile, şi chiar de către fiecare: aceste obiecte merită deci o atenţie deosebită, o deliberare diferită de aceea care a fost acordată tabloului de şevalet, aceasta deopotrivă în privinţa creatorului cît şi a spectatorului...

... Ne face plăcere de altfel să relevăm faptul că tapiseria a cunoscut momentele ei cele mai orgolioase atunci cînd în arhitectură domnea un stil eminamente grandios[x]. Prin grandios nu înţeleg desigur ceea ce cade prea direct sub simţuri: această grandilocvenţă savantă a edificiilor Renaşterii, sau acele mari jeturi care ne umplu de mirare, ale skyscrapers-urilor din oraşele nord-americane. Văd mai departe: sînt cuprins mai mult de fervoare decît de emoţie. Or, aceasta se întîmplâ în momentul în care ţîşnesc din pămînt atîtea edificii cărnoase, în secolele al XlI-lea, al XlII-lea, al XlV-lea, cînd Franţa pare a nu fi decît un eroic şantier în care înmuguresc atîtea edificii, în care piatra se arcuieşte, se cabrează, se curbează, se îmbină şi se linişteşte în sfîrşit (după ce investeşte lumină); în această clipă decoratorii pereţilor capătă cel mai bine conştiinţa caracterului bărbătesc al acţiunii de atacare a pereţilor, cucerirea lor şi apoi organizarea spaţiului cucerit. într-o arhitectură cu un astfel de timbru, în sînul unei astfel de vehemenţe (interioară însă) se complace tapiseria murală. Ea-şi desfăşoară aici, acum, cîntecele ei cele mai aspre, simbolurile ei cele mai răscolitoare, ca acea viziune a lui Cristos din titlul Apocalipsului: « *Am văzut şapte sfeşnice de aur şi, în mijlocul sfeşnicelor, un fiu de om îmbrăcat cu o lungă*

tunică, cu o centură de aur pe piept ; avea capul şi pârul alb ca lîna albă, ca zăpada ; ochii ca o flacără arzînd; picioarele ca de cupru topit în cuptoare; vocea asemănătoare cu a marilor ape; din gura sa ieşea o spadă subţire cu două tăişuri. »

J E A N L U R Ç A T *(Tapiseria franceză,* Paris, Bordas. 1947)

FRESCA ŞI TAPISERIA -

Ele au un scop comun, acela de a orna peretele. Dar fiecare în mod distinct, şi în ciuda numeroaselor interferenţe dintre ele, nu am putea-o suprapune sau substitui în mod absolut pe una celeilalte.

Nu-mi place să aud spunîndu-se că tapiseria este o frescă mobilă – după cum nici fresca n-am putea-o numi tapiserie imobilă.

Şi tocmai această mobilitate a tapiseriei şi această aderenţă intimă a frescei la perete generează distincţia ce trebuie făcută între cele două arte.

Să mi se îngăduie o comparaţie: fresca este epiderma, tapiseria e îmbrăcămintea. Şi să mi se ierte exploatarea acestei imagini destul de facile.

Pielea, în nuanţele ei de carnaţie, cu porii şi cutele ei, este riguros determinată de formele pe care le acoperă – putem spune pe drept că le acoperă cîtă vreme este însuşi produsul acestor forme, propria lor suprafaţă? – Frumuseţea ei, în toate aceste variaţii de culoare şi de materie, emană în mare parte din aceste forme. Desprinsă, smulsă corpului, ea e greu – penibil – de conceput. Accentele sînt şi ele sobre şi nu pot fi motivate doar de suprafaţă; ele ţin de fibre; constituie ieşirea la suprafaţă; completează, încheie corpul.

Acelaşi lucru se întîmplă cu fresca – adevărata epidermă a peretelui, şi ale cărei elemente de compoziţie 262

trebuie să fie determinate de aceleaşi legi armonice şi funcţionale ce patronează tot edificiul.

Cît priveşte îmbrăcămintea,aceasta protejează şi îmbogăţeşte formele. Nu existănici o fiinţă umană, de la cea mai înţeleaptă şi pînâ la

cea mai smintită, dela cea mai sălbatică la cea mai civilizată, care să nu se acopere – avînd şi dorinţa, fie ea cît de mică, de a se împodobi...

Valoarea îmbrâcămintii – calitate materială, eleganţă, frumuseţe, bogăţie – este intrinsecă; ea poate rămîne neschimbată chiar dacă e purtată de un alt individ decît acela pentru care fusese făcută. Tşi păstrează valoarea chiar şi în afara corpului uman.

Tapiseria este făcută pentru perete, aşa cum îmbrăcămintea este făcută pentru corp. Ea pune deci artistului, în primul rînd artistului, aceeaşi problemă generală: respect şi confirmare a planului peretelui. Dar nu e condiţionată de corespondenţele complexe pe care pictorul muralist trebuie să le creeze şi să le menţină cu edificiul sau cel puţin cu .arhitectura interioară la care participă. Tapiseria nu e obligată să intre în jocul unor legi armonice specifice unei anumite arhitecturi date. Ea trebuie să se adapteze la aceasta, desigur, dar nu constituie emanaţia ei.

.. .Pe planul execuţiei tehnice, paralela continuă determinînd distincţii analoage.

Schiţa de frescă şi cartonul de tapiserie trebuie să fie concepute, premeditate şi scrise cu aceeaşi rigoare. Aceasta pentru că atît într-un caz şi în celălalt « revenirile » în cursul execuţiei sînt imposibile.

În cazul frescei, o dată ce suportul e pus pe perete, pictorul trebuie să meargă pînâ la capăt, terminînd pînâ seara execuţia completă a fragmentului de compoziţie. Dificultăţile tehnice îi absorb toată vigilenţa şi întreaga putere de decizie. Pe de altă parte, el nu s-ar putea gîndi la cea mai mică schimbare fără a pune în cauză ansamblul compoziţiei – iar acest ansamblu nu-l va vedea decît terminat, iremediabil, în ziua în care va picta ultimul fragment.

Condiţiile tehnice ale ţesutului impun decizii cu un caracter tot atît de irevocabil şi nu mai e cazul să spunem că 263 aceste decizii nu pot fi luate cu toată autoritatea necesară

decît în deplina cunoaştere a exigenţelor şi posibilităţilor meseriei.

Cred câ e necesar să repet această banalitate, căci ea ne permite să facem deosebirea între tapiseria bună *şi tapiseria* proastă. *Aceasta din urmă putînd să fie de altfel executată după picturi ale unor artişti plini de talent, dar neinteresaţi să cunoască regulile frumoasei meserii a tapiseriei.*

Limitarea mijloacelor şi dificultăţilor de execuţie creează o bază artizanală ce exaltă şi înnobilează opera de artă. Paleta pictorului de fresce este limitată la foarte reduse mijloace, la tonurile de pămînt; o tapiserie frumoasă presupune şi ea un număr redus de nuanţe. Frescele de la Tavant sau de la Notre-Dame du Puy, tapiseriile Apocalipsul *sau* Doamna cu licornul *sînt de o bogăţie de neînchipuit.*

în cursul realizării, pictorul de fresce dispune însă de resursele de expresie spontană ale mîinii sale. Tremurătoare sau fermă, plină de elan sau calmă, ea îşi depune grafismul în stare pură pe emailul zgrunţuros sau neted al suportului, cu acea emoţie sporită de faptul că fiecare accent este definitiv, în vreme ce trăsătura pe hîrtie poate fi ştearsă, tuşa poate fi reluată pe pînză, zgîriată sau pictată pe deasupra.

Autorul de tapiserii realizează în ritmul ţesutului ce sfarmă şi distruge subtilităţile, sensibilitatea intimă a grafismului. Acest ritm încrucişat al punctului pe urzeală imprimă un caracter expresiv tuturor elementelor compoziţiei şi dă măreţia somptuoasă şi simplă. Aici este exclusă senzaţia exprimată prin spontaneitatea sau prin abilitatea manierei. Nu există nici amestecuri de nuanţe, nici reliefuri, lîna nu consimte la nimic altceva decît să fie colorată şi ţesută.

MARC SAINT-SAENS (*Aubusson şi renaşterea tapiseriei*, «Le Point», martie 1946)

XXXIX. ARTA ABSTRACTĂ

A rtă abstractă este numele dat în general revoluţiei artistice actuale. Au fost avansate şi alte denumiri, aceea de artă nefigurativă sau concretă. Putem face abstracţie de aceste polemici terminologice, pentru a înţelege prin arta abstractă toate aspectele recente ale creaţiei artistice mondiale şi pentru a degaja, din diversitatea lor, trăsăturile comune şi demersul general. Aceasta ne va obliga să adoptăm un punct de vedere diferit de acela din care am considerat mişcările precedente, fauvismul, futurismul sau cubismul, mişcări a căror evoluţie s-a încheiat şi, ca atare, susceptibile de o analiză de ansamblu. E vorba aici de o actualitate,, de un lucru în curs. în măsura în care riscăm să prevedem rezultatele ulterioare, această previziune nu se va întemeia decît pe o opinie hazardată, deci în mod necesar prudentă. Sîntem nevoiţi să ne menţinem la stadiul prezent al acestei mişcări şi să ne mărginim s-o explicăm doar prin examinarea originilor sale.

Ele sînt destul de diverse şi trebuie cercetate şi reluate din cadrul mişcărilor precedente, la unii creatori care au participat pe ici pe colo la mişcările anterioare, manifestînd intenţii şi virtualităţi eterogene. Producţia artistică a acestei jumătăţi a veacului al XX-lea e de cea mai mare complexitate. 0 putem descifra, circumscriindu-i mişcări foarte bine conturate, extrem de strălucitoare şi reductibile la figura iniţiatorilor şi la autoritatea capodoperelor acestora, la o descriere completă şi la o definiţie doctrinală. Dar genialitatea era atît de vie în toată această producţie, încît germenii au rămas, promiţînd o aventură mai îndepărtată, la 265 care asistăm astăzi.

Trebuie, astfel, să reconsiderăm opera închisă a cubismului şi să înţelegem că unele din intenţiile sale, ca emanciparea

obiectului şi accesul la pictura pură, au produs, dincolo de disciplinele cubismului, libertăţile *pe* care le vedem înflorind în prezent în arta abstractă, în special opera cubistului Delaunay, prin lirismul şi sprintenul primat al culorii, ne apare ca hotărîtoare. Acest artist era de altfel destul de conştient de originalitatea sa în cadrul cubismului, pentru a-şi da seama că este precursorul unei noi orientări. În ultima parte a carierei sale, Delaunay a numit pictura « inobiectivă » – ceea ce abstracţii revendică drept unul din izvoarele lor principale. Aici el era fireşte susţinut de cercetările soţiei sale, Sonia Delaunay (Terk), care, prin originile ei evreieşti şi ruseşti şi prin influenţele expresioniste primite în tinereţe, păstrase un interes pasionat pentru culoarea absolută. De unde stofele pentru *rochiile-poeme* sau pentru *rochiile simultaneiste*, create de ea spre încîntarea epocii de glorie a Mont- parnassului, sau eşarfele şi costumele pentru Doucet; de unde, de asemenea ilustrarea *Prozei Transsiberianul lui* de Cendrars, şi în special uimitoarea capodoperă *Bal Bullier* (1913). în lumea cubistă trebuie să aruncăm o privire în acest sens şi asupra operelor lui Herbin, Reth, asupra pictorului şi sculptorului Otto Freundlich, locuitor cîndva la Bateau-Lavoir, în strada Ravignan, unul dintre artiştii « degeneraţi», dintre cei mai persecutaţi de nazişti, condamnat de aceştia să moară în deportare, şi în special asupra lui Frantisek Kupka (1871—1957), legat şi el de unul din locurile legendare ale Şcolii din Paris, Puteaux, unde a rămas pînă la moarte vecin cu Villon. Ceh de origină, Kupka a fost influenţat de spiritul decorativ şi ilustrativ ce caracteriza pe atunci Viena şi Münchenül. S-a eliberat repede, pentru a crea cu obstinaţie forme pure, prevestitoare ale unei frumuseţi cu totul noi, ca acea *Fugă în două culori* expusă la Salonul din 1912. S-a observat că era tocmai anul în care Delaunay pictase *Ferestrele* şi primul *Disc,* astfel că lucrările lui Kupka au fost integrate în orfism. Ceea ce înseamnă, în orice caz, că ele manifestă aceeaşi intenţie de a exalta culoarea în defavoarea preocupărilor geometrice, dominante în cadrul cubismului. Datorită acestei exaltări a culorii 266

şi elanului liric presupus de acest termen, Kupka ar putea într-adevăr să fie considerat orfic. Dar elanul e la el deosebit de viu, debordant şi tinzînd la o stare de fervoare nelegată de nimic. Culoarea avea încă pentru Delaunay legile ei, care sînt legile prismei. Kupka însă aspira la o totală nesubordonare. Ceea ce avea să se afirme în mod continuu în opera răbdător împlinită a acestui admirabil

poet îndărătnic, fidel numai inspiraţiei sale. Materialul plastic folosit de Kupka, ritmurile şi aplaturile sale, «planurile verticale », «trăsăturile brune» n-au absolut nici o legătură cu repertoriul cubist şi cu nici un alt repertoriu. 0 cu totul altă predispoziţie creatoare s-a manifestat în ele în mod strălucit, încă de la început. Sînt ceea ce voia pictorul, adică creaţie absolută. Poeme virginale care se construiesc cînd în paradoxale şi grandioase arhitecturi, cînd fierbînd în înfloriri efervescente, cînd, în sfîrşit, combinîndu-se după impetuozităţile riguroase ale jazz-ului şi ale maşinii. Iată geniul plastic în starea sa cea mai pură, cu adevărat primară. Bissiere a debutat şi el în tovărăşia cubiştilor, şi gustul pentru reflecţie, felul său curajos şi sălbatic de a fi şi-au găsit stimulentul în această perioadă de înalte căutări spirituale. I-a cunoscut pe Braque, Juan Gris, Lhote, a predat la Academia Ranson, realizîndu-şi opera în diverse etape, toate deopotrivă de interesante şi, în sfîrşit, din aprofundare în aprofundare, dacă nu dm detaşare în detaşare, a ajunsJn apele calme ale integralei şi simplei subiectivităţi. în acest punct, el reprezintă azi o mare figură, aceea, în primul rînd, a unui admirabil colorist, cu armonii la fel de încîntă- toare ca ale vitraliilor gotice sau ale unui exemplar vechi maestru pe care tineretul îl înconjoară cu o veneraţie unanimă. Şi pe drept cuvînt, deoarece cariera lui Bissiere este de o discreţie, de o demnitate admirabilă, consacrată în întregime spiritului şi permanentei sale purificări.

E locul să numim aici un artist cu o vocaţie la fel de admirabilă, uruguayanul Joaquin Torres Garcia (1874— 1949) şi să ne întrebăm de ce acest pictor nu e citat mai des printre creatorii, pionierii, apostolii artei abstracte? Fără îndoială din cauza discreţiei în care a trăit la 267 Paris. Puţinii care l-au cunoscut n-ar putea uita impresia de adevărată măreţie pe care o degaja acest om dintr-o bucată, posedat de doctrina lui, doctrină de primitiv fără îndoială, dar orice doctrină care îşi propune să readucă lucrurile la esenţa lor, este implicit o doctrină primară; sîntem tentaţi să caracterizăm astfel ceea ce în realitate este primitiv. Iar Torres Garcia, fiu al unui continent nou, era un primitiv, un spirit ingenuu, un suflet de copil cu o voinţă inflexibilă. Reîntors la Montevideo, el a cunoscut gloria; patria sa a ştiut să vadă în el pe unul dintre maeştrii şi pionierii pe care

America Latină trebuia să-i cheme spre a-şi întemeia civilizaţia şi a o ridica la nivelul umanismului internaţional. Revista lui Torres Garcia, «Cerc şi patrat», numeroasele sale scrieri, lecţiile şi, în sfîrşit, opera prin care, cu obstinaţie lucidă, cu adevărat eroică şi sfîntă, obligă arta să-şi redescopere izvoarele, conferă acestei personalităţi cu totul aparte, un loc de prim ordin în marea aventură a constructivismului abstract.
Italianul Alberto Magnelli, după ce trecuse prin mediile futuriste, a făcut şi el parte din mişcarea artistică pariziană dinaintea războiului din 1914. În timpul războiului, în 1915, Magnelli face primul salt în necunoscut. Mult mai tîrziu, după o perioadă de întoarcere la figurativ, îşi va găsi definitiv drumul propriu, creînd compoziţii de o ordonanţare robustă, maiestuoasă, implacabilă, ce-l situează astăzi printre personalităţile de seamă ale artei abstracte.
De altfel, futurismul italian nu era lipsit de unele intuiţii parţiale, sortite să se organizeze coerent. În dadaism la fel, şi abstracţii îi pot revendica, printre precursorii lor, pe Arp, pe soţia sa, Sophie Taeuber, şi în special pe Picabia, al cărui temperament e în primul rînd temperamentul unui precursor. între alte prevestiri şi înainte chiar ca acestea să se fi manifestat în cadrul dadaismului şi al suprarealismului, în 1912 şi în 1913, acest artist, întotdeauna ingenios, realizează marile sale pînze ce îi uimesc pe colegi şi în a căror vehemenţă întru totul gratuită vedem azi unele din capodoperele stilului nou. *(Procesiune la Sevilla, Udnie, tînâra americană,* 0 *revăd în amintire pe draga mea Udnie* etc.). Dar, încă din 1909, el pictase lucrarea *Cauciuc*.

Mişcările expresioniste germane, total subiectiviste, prezic şi ele marele val nefigurativ al abstractului, precum şi metodicele sale combinaţii geometrice, născute şi ele dintr-o geometrie tot *nefigurativă*, adică ale cărei figuri nu schematizează nici un obiect real, ca în cazul cubismului, ci se propun ca figuri în sine şi pure entităţi. Rolul lui Moholy-Nagy, unul din profesorii de la *Bauhaus,* este în acest sens precumpănitor. Ca şi rolul lui Klee sau al lui Kandinsky. Amîndoi se inspiră numai din lumea lor interioară, deşi primul, cum am văzut, primeşte din impresiile din natură şi din cultura sa – care tot legătură cu lumea este – stimulente puternice. Interiorizarea celui de-al doilea e mai categoric absolută, avînd acel caracter integral muzical, metafizic şi mistic, o desăvîrşită

spiritualitate. *Acuarela* din 1910 şi *Improvizaţiile* sale joacă un rol hotărîtor.

Nu sîntem preocupaţi aici de indentificarea primului inventator al unei idei plastice, aşa cum se întîmplă în privinţa autorului unei teorii ştiinţifice, al unui progres tehnic sau al unui aparat industrial. Premisele unei idei plastice plutesc în aer; ele se încorporează pe ici-colo prin intuiţii şi capricii care pot rămîne fără viitor şi care, de altfel, mai tîziu vor fi preluate de spirite mai consecvente. Se nasc şi se dezvoltă uneori la artişti din această din urmă categorie; retraşi în colţul lor, şi din propria lor plămădeală, ei ajung la aceleaşi concluzii cu mişcările coerente ce s-au format iniţial şi în care sînt clasaţi apoi în modul cel mai firesc. în sfîrşit, după cum am observat, tot aceste mişcări coerente sînt acelea care, printre ramificaţiile lor, produc şi cîte una cu totul divergentă, tocmai aceea care mai tîrziu reţine atenţia noastră. Iată-ne, în orice caz, obligaţi să semnalăm cu insistenţă, în ce priveşte geneza abstractului, surprinzătoarele consecinţe ale operelor lui Delaunay, Kupka, Picabia, Kandinsky. Cercetătorii vor descoperi şi alţi germeni în freamătul acelor începuturi. Bernard Dori val a pus astfel în evidenţă pînzele ciudate pe care rusul Vladimir Baranov (1888— 1942) le-a expus la Paris în perioada 1910—1914 sub semnătura Rossine. Au fost semnalte deopotrivă, şi pe bună dreptate, *Sincromiile* celor doi pictori ame- 269 ricani Morgan Russel şi Stanton MacDonald-Wright,

care s-au cunoscut în tinereţea lor la Paris, în 1912. Ultimul avea să călătorească ulterior în Japonia pentru a studia budismul Zen, interes care nu e decît urmarea firească a primelor sale căutări. Trebuie să observăm apoi că au existat două şcoli care au afirmat abstractul ca o doctrină anume: avangarda rusă, cu creatori ca Pevsner, Gabo, El Lissitzky, Larionov, Goncearova, Malevici, şi şcoala olandeză a neoplasticismului. Reionismul lui Larionov şi al Goncearovei e de o îndrăzneală de-a dreptul surprinzătoare. În 1909, conform unei declaraţii consemnate de Michel Seuphor *(Arta abstractă, originile, primii ei maeştri,* Paris, Maeght, 1949), ar fi pictat Larionov prima sa lucrare reionistă, *Paharul*9 care n-a fost prezentată publicului decît o singură zi. Pentru a marca importanţa acestei mişcări e destul, de altfel, să subliniem faptul că ea a izbucnit o dată cu surprinzătoarele opere ale lui Larionov şi ale Goncearovei, din 1910—1912, înainte de publicarea

Manifestului din 1913. Toată efervescenţa Rusiei nerăbdătoare de.a deveni în curînd Rusia lui octombrie trebuie să reţină de altfel atenţia istoricilor dornici să pună o oarecare ordine în analiza primelor intenţii şi a primelor manifestări ale artei abstracte.
Ei vor trebui să descopere alături de acest nucleu de invenţii, un alt centru de activitate, avangarda poloneză. în 1922, tînărul inginer Wladislaw Strzeminski, împreună cu soţia sa, sculptoriţa Catherine Kobro, întemeiază în Polonia grupul Blok. Teoria acestor tineri artişti va căpăta numele de Unism. Termen ce marchează categoric intenţia lor de a ajunge la unitatea deplin autonomă a obiectului creat. Unul dintre ei, Berlewi, va merge apoi pe un alt drum, apropiat de constructivism, şi pe care-l va denumi *Mecano~fac~ tură*. Iată dar exemplul unei ţări ai cărei artişti se situează azi la limita extremă a abstractului: dar aceasta nu sub presiunea vreunei mode internaţionale, ci pentru că reiau poate, fără a avea în mod necesar conştiinţa clară a acestui lucru, aspiraţii proprii polonezilor, născute prin propagarea flăcării revoluţionare a Rusiei lui octombrie. Vedem de aici tot ce era necesitate organică şi vitală în manifestările primordiale ale abstractului. Această necesitate, aceste *raţiuni* profunde le simţim deosebit de puternice în cele două şcoli, a avangardei 270
ruse şi a neoplasticismului olandez. Am putea fi determinaţi, astfel, să reducem toată arta abstractă la două figuri: rusul Malevici şi olandezul Mondrian. Nevoia noastră de a ne reprezenta ca pe o dramă, de a povesti ca pe un mit o idee ce a căpătat dezvoltări ulterioare, înflorind în contactul cu vasta producţie artistică de azi, răspîndită în toate ţările lumii, ar putea fi satisfăcută dacă am rezuma arta abstractă la aventura personală şi bine definită a acestor doi artişti, a acestor două destine. Problematica abstractului s-a incarnat în două tragedii.
Odată pusă, orice problemă ne face să aşteptăm soluţionarea, adică dispariţia ei. Odată rezolvată, problema nu mai există. în cazul de faţă, ceea ce se propunea, obiectul însuşi al problemei, era pictura. Ce este pictura? Punîndu-se astfel ca o problemă esenţială, despuiată de orice existenţă, de orice legătură cu realitatea şi omul, pictura nu se putea exprima pînă la cap, nu se putea *rezolva* decît prin rezolvarea ei, adică prin abolirea ei, determinînd prin

aceasta însăşi abolirea celor doi creatori, reduşi la spiritul lor, eroi tragici ai spiritului. Omorînd pictura, aceste două spirite s-au sinucis. Fiecare cu propriile sale mijloace. Unul cu frenezia destructivă a « posedaţilor » lui Dostoievsky celălalt cu metodica rigoare iconoclastă calvinistă. Unul cu pătratul său suprematist şi suprem a omorît pictura într-un apocalips suprem. Celălalt, cu matematica sa rece, a omorît-o ca maestrul de arme al d-lui Jourdain, «în scop demonstrativ».

Să fie aceasta oare ceea ce numim dovadă prin absurd? Problema pusă trebuia să fie ea însăşi absurdă. Dincolo de tentativele sofisticate se deschide cîmpul vieţii, plin de impurităţi, de echivocuri, de aproximaţii, de devieri, de lucruri practice şi de experienţe, de creaţii, cîmpul vast al actului şi al operei. Fără a ne opri mai mult la povestea lui Malevici şi a lui Mondrian, ce ies la limanul preistoricului domeniu al acestei istorii, vom arunca o privire rapidă asupra ansamblului artei abstracte.

Un anumit aspect al acesteia ne reţine de la început atenţia: arta abstractă dezvoltată în vestul Statelor 271 Unite, şi care a primit prin aceasta numele de Şcoala de la Pacific. Acolo arta abstractă s-a produs fără teorii riguros concepute şi printr-un violent elan vital. Intenţionat folosesc acest termen bergsonian: el ne situează imediat într-un domeniu în care speculaţiile spirituale cedează pasul unei cu totul alte cauzalităţi, mai exact necesităţi.

Arta Statelor Unite, aşa cum am studiat-o la locul potrivit, e mai ales arta ce triumfă în marile oraşe ale versantului atlantic, la New York, la Chicago şi o simţim animată de aceleaşi resorturi ca şi mişcarea de avangardă europeană. Ea se dezvoltă într-o atmosferă comună de publicaţii de artă, de expoziţii, de critică, de teorii şi ajunge, de o parte şi de alta a Oceanului, la aceeaşi abstracţie liberă. Nu sîntem încredinţaţi că abstracţia liberă a artiştilor din San Francisco s-ar datora aceloraşi cauze. Avem, dimpotrivă, impresia că elanul vital al tînărului popor american a fost pus aici în valoare într-un mod mai independent, mai pur şi mai total. Poate că tocmai acesta, dacă ţinem seama de prevalenţa artei Vestului asupra artei Estului, asupra întregii arte americane ne poate face s-o înţelegem în profunzime, în specificitatea ei cea mai intimă.

Arta abstractă răspîndită azi în întreaga lume are desigur un caracter internaţional: aruncînd o privire asupra artei abstracte din America, sub aspectul ei cel mai semnificativ, în America de vest, trebuie s-o considerăm ca pe o artă naţională, ca pe o artă specific americană. Ne putem reprezenta noul continent ca animat de forţe virgine, forfotind de impertinenţă şi de speranţa de a-şi da măsura. Ce modalitate mai potrivită, mai imediată şi mai spontană ar putea ele găsi în afara abstractului? în privinţa artei abstracte practicate la Paris, la Bruxelles, la Roma sau la Copenhaga putem găsi explicaţii legate de trecutul îndepărtat şi de succesiunea istorică. Artei abstracte a Pacificului, artei unui Jackson Pollock (1912—1956), creator de vaste şi nebune dezordini care, prin cine ştie ce forţă misterioasă, se impun spiritului, cucerindu-i adeziunea, trebuie să-i găsim o justificare de un alt tip, pur energetic şi vital. Pollock, prietenii săi, sînt fără nici o îndoială «barbari» autentici, puri şi adevăraţi primitivi ce participă cu întreaga fiinţă, ca şi popoarele 272

barbare şi primitive, la animarea colorată a unei vaste pînze cu efecte sacre şi inspirate de dans. în vechiul nostru continent şi în acea inimă a vechiului continent care este Şcoala din Paris, pictura abstractă sau nefigurativă constituie o revoluţie extraordinară şi totală. Ea rupe cu toate tradiţiile geniului francez şi, într-un sens mai larg, ale geniului occidental. Acesta s-a manifestat, desigur, prin revoluţii, arta gotică este o revoluţie, Renaşterea este şi ea o revoluţie, impresionismul şi cubismul la fel. Dar toate aceste revoluţii, oricît de violente ar fi fost, se integrau aceleiaşi civilizaţii, ţinînd de aceeaşi atitudine şi de acelaşi comportament al omului în faţa lumii şi în raport cu lumea, de aceeaşi mentalitate: Giotto şi Rubens, Ingres şi Delacroix, Claude Monet şi Fernand Léger sînt genii antinomice, dar încarnează aceeaşi umanitate, iar opoziţiile dintre ei sînt elemente ale aceleiaşi dezvoltări. Ei corespund, şi unii şi alţii, aceluiaşi tip de om occidental. Acest om a săvîrşit o mare istorie bogată în vicisitudini diverse, dar de o perfectă omogenitate, o istorie ce merge de la grotele din Lascaux şi pînă la Picasso. Istoria se opreşte însă aici. Cu arta abstractă, aşa cum au afirmat-o unii din precursorii ei, un Delaunay, un Kupka sau Kandinsky, începe altceva, ceva cu totul diferit, nu numai o modalitate 'diferită de a picta,

> ci un mod nou de a gîndi, o nouă modalitate de a concepe raportul dintre om şi univers. America n-are îndelungatul nostru trecut, vîrsta şi acumulările noastre seculare. La noi arta abstractă constituie o revoluţie, pentru că se opune unei întregi tradiţii. în America, şi în special pe coasta Pacificului, arta abstractă este o operă ce ţine de tinereţe şi de natură. Nu se opune la ceva, pentru că n-are la ce să se opună. Nu e o revoluţie, e o renaştere.

Cu toată divesitatea contradictorie a stilurilor ei, arta noastră este o artă *situată.* E la ea acasă. îşi are rădăcinile ei. Pornind de la aceste rădăcini a dat curs liber jocurilor uimitoare de acţiuni şi de reacţii, şi în această multiplicitate a rămas întotdeauna conştientă de permanenţa originilor sale. Ea continuă să ţină de pămînt. Una din cele mai eminente personalităţi ale artei americane de azi, James J. Sweeney, vorbea undeva [273] de « nomadismul american », şi această observaţie se potriveşte de minune cu intenţia noastră: tînăra naţiune americană este o naţiune de emigranţi, care şi-a cucerit nu de mult domeniile şi n-a avut încă timpul să observe şi să definească deosebirile pe care le impune, la noi, marea varietate de climate, de locuri, de istorie. De aici, în moravurile ca şi în arta americană, o facultate a mişcării, a vagabondajului şi migraţiei permanente; nimic stabil, o energie ce se cheltuieşte în afara limitelor şi contururilor. Or, tocmai aceasta se exprimă în arta nefigurativă americană: această energie permanent disponibilă şi care se desfăşoară cu atîta juvenilă spontaneitate. La noi, o astfel de artă este o ruptură căreia îi putem căuta motivări intelectuale şi ideologice. Dar în America, aceste^raţiuni, încă o dată, sînt naturale, organice, fizice. în mai mare măsură impulsuri, decît raţiuni.

Putem insista şi mai mult asupra acestei opoziţii. Ea ne face să ne dăm seama pe de o parte de ce arta abstractă era arta ce se potrivea cel mai bine geniului american, de ce acesta o putea *naturaliza* ca americană, făcînd din ea arta americană prin excelenţă, şi tocmai prin aceasta o artă necesară şi de o autenticitate incontestabilă. Ea ne face să ne dăm seama pe de altă parte pînă la ce punct această artă reprezintă pentru noi o ruptură extraordinară, în totală contradicţie cu trecutul civilizaţiei occidentale. într-adevăr, identificăm în ea întreaga opoziţie filozofică Orient- Occident îndrăgită de istoricii germani ai

civilizaţiei: descoperim în ea ceva din mentalitatea mistică, o spiritualitate în stare absolută, ce aboleşte aspectele realităţii exterioare, o savoare orientală, suflul stepelor, dinamismul amorf, pur decorativ al stilurilor barbare.
Să nu uităm originile siberiene, asiatice ale lui Kandinsky. Şi să nu ne mirăm că « nomadismul» american e în arta abstractă atît de la largul său. Să nu ne mirăm nici de faptul că arta abstractă a dobîndit caracterul ei cel mai pregnant pe ţărmul Pacificului, acolo unde, întorcînd spatele Europei, a primit efluviile Asiei. Ele sînt extraordinar de puternice la alţi doi mari creatori din cadrul Şcolii de la San Francisco: Morris Graves şi Mark Tobey. Ultimul a şi călătorit de altfel în China şi în Japonia, studiind caligrafia şi folosind această învăţătură în « scriiturile (sale) albe ». Pentru a-i înţe- 274
lege pe aceşti pictori trebuie să ne debarasăm de toate obişnuinţele formalismului occidental. Ştim ce artă de supremă curtoazie şi de infinită şi infinitezimală subtilitate este, pentru Extremul Orient, caligrafia. Ea dă o fizionomie şi un stil forţelor de o inepuizabilă bogăţie care sînt caracterele: poate violenta, într-un stil mai cursiv, rigiditatea convenţională a caracterelor, dîndu-le degajare aeriană şi spontaneitate. Mai mult, această artă minunată, acest gest caligrafic se poate identifica cu o asceză interioară tinzînd spre uniunea cu Tao. N-ar putea ea, prin urmare, să se elibereze de semne? Iată că ne străduim într-un domeniu de operaţii spirituale de un fel cu totul deosebit de reflecţiile, oricît de delicate şi minuţioase ar fi ele, ce însoţesc creaţia artistului occidental. Cu totul altfel de înlănţuiri, cu totul altfel de relaţii intră aici în joc, scăpînd logicii noastre, smulgîndu-ne din dependenţa faţă de principiul de identitate şi de necontradicţie, pe care n-o putem înţelege decît printr-o dezobişnuinţă totală şi prin străduinţa de a pătrunde diferitele aspecte ale gîndirii extrem-orientale, caligrafia chineză sau fulguranta ciudăţenie a budismului Zen.

După eliberare, în Franţa s-a afirmat un grup unitar şi bine conturat de pictori ce au adus înfloririi abstractului calităţile maeştrilor Şcolii din Paris. Prin ei, această şcoală îşi asigură încă o dată permanenţa. A- ceastă mişcare, aparent eterogenă, se substituie tradiţiei franceze pentru motive determinate, profund determinate. Nu există, în declaraţiile pictorilor abs-

tracţi, absolut nimic ce ar contrazice spiritul tradiţiei, nimic injurios ori supărător, nici măcar o critică a acesteia; ei se consideră urmaşii fireşti ai fauviştilor şi cubiştilor, ai întregului trecut care i-a dat pe aceştia; abstracţii se înscriu în efortul continuu al geniului uman. De altfel, toţi sînt oameni ai meditaţiei, toţi sînt animaţi de spiritul şi de intenţiile ce le mai elevate, dau dovada, fără nici o sfidare, dar în cea mai lucidă şi deplină independenţă, că pictura franceză dispune, generaţie după generaţie, de aceeaşi virtute a înnoirii. Ar fi drept să remarcăm, în opoziţie cu această ultimă echipă de artişti, întreaga corporaţie artistică ce ocupă avanscena vieţii intelectuale franceze. Pictorii abstracţi 275 şi-au asumat permanent acest rol, cu conştiinţa importanţei şi semnificaţiei lui, dar fără să-şi dea aere. Nu, artistul din ei nu e dublat de un personaj – toată simplitatea lor spontană de practicieni s-ar zbîrli în faţa unui astfel de mod de a-şi juca marele rol –, ci de un om. Şi acest om apare deplin şi integru, sincer, net configurat: toţi artiştii din această suită merită portrete frumoase, lipsite de anecdotă şi de cabotinism, dar interesante, adevărate, portrete ale unor oameni de mare caracter. Gîndirea franceză, civilizaţia franceză se rezumă de multă vreme în modul cel mai fericit în artele plastice, şi aceasta nu numai datorită talentului artiştilor, ci şi virtuţii acestora, adică integrităţiilor umane, forţei lor de viaţă. Sîntem într-adevăr în faţa unei galerii de figuri umane cu totul originale, avînd înţelegerea deplină a acţiunii lor, precum şi cea mai clară noţiune de demnitate, din toate punctele de vedere exemplară şi asupra căreia privirile moralistului se pot fixa cu cea mai mare satisfacţie.

Pictorii generaţiei noi se înscriu în această tradiţie de umanitate şi de umanism. Oricît de profundă ar fi ruptura pe care o marchează, ea se situează totuşi pe tărîmul culturii. Tocmai de aceea, la o primă privire, ea prezintă aspectul unei revoluţii asemănătoare revoluţiilor ce au precedat-o şi care, ca şi acestea pune în valoare calităţi de ştiinţă şi de gust, de conştiinţă – ce ţin de o tradiţie. Aceşti pictori dispun din plin de astfel de calităţi; ei sînt orice, numai barbari nu. Sînt continuatori ai Şcolii franceze, permanent tînără, tînără prin fiecare nouă manifestare a ei. Chiar şi la o primă privire e cazul deci să-i situăm, după cum se situează şi ei înşişi, în succesiunea fauvismului şi a cubismului, opoziţia lor faţă de aceste mişcări constituind de fapt chiar moştenirea lăsată de ele. Fideli acestei perspective, ne vom limita numai la sublini-

erea contradicţiei, arătînd cum pictorii despre care vorbim îşi pot alege, printre direcţiile şi maeştrii generaţiilor trecute, alte izvoare decît acelea pe care şi le revendicau fauviştii şi cubiştii. Eram, astfel, obişnuiţi să raportăm la Cézanne majoritatea influenţelor şi consecinţelor suportate de aceştia. Cézanne era fără îndoială, pînă la un moment dat, cel mai mare artist al picturii moderne: acum, fiind vorba, după cum se pare, mai puţin de construcţie decît de altceva, tre-

buie să-l considerăm într-o măsură frustrat de această preeminenţă. Unele din cele mai vii tendinţe ale artei abstracte ne obligă, dimpotrivă, să considerăm interesul sporit al impresionismului şi să dăm onorurile lui Claude Monet, ai cărui Nuferi albi – acele lungi benzi de materie colorată, fără început şi fără sfîrşit, atît de calomniate pe vremea cînd nu se vorbea decît de structurarea şi de organizarea pînzei – se revelează azi drept cea mai fecundă prevestire. Intuiţionismul bergsonian îşi recapătă valoarea, ca şi toate modurile de a simţi, toate efuziunile, toate comuniunile obscure, simpatiile cosmice pe care polemica lui Julien Benda le incarnase în demonul Belfegor. Trebuie să remarcăm, deopotrivă, că influenţa lui Bonnard e în plină vigoare.

Pictorii noii echipe poartă numele Manessier, Bazame, Estève, Singier, Le Moal, Lapicque, Gischia, Robin, Tal Coat, Bram şi Geer Van Velde, Schneider, Har- tung, Hosiasson, Léon Zack, Lanskoy, Zao Wou-ki, Atlan, Soulages, Piaubert, Marie Raymond, Vieira da Silva, Prassinos, Gay, Appel, Lacelot Ney, Ubac, Polia- koff, Nicolas de Staël, li cităm într-o ordine cu totul arbitrară şi vom fi iertaţi pentru scăpările noastre. Ar fi totuşi cazul ca în acest capitol final şi riscat, asupra viitorului, să consemnăm prin cîteva observaţii generale inepuizabilele resurse inventive ale Şcolii din Paris şi să-l convingem pe cititor, prin cîteva exemple, de caracterul decis şi autentic al acestei forţe : exemplul unui Bazaine, între alţii, ale cărui desene şi scrieri ne revelează din ce serioasă contemplare a naturii s-au născut uimitoarele lui explozii cromatice; al unui Manessier, care ne face să înţelegem că opera sa, atît de gravă, de o nobleţe atît de plină de bogăţie şi de rezonanţă constituie un fel de acompaniament de orgă al unei profunde experienţe religioase. Gîndirea unui Lapicque e plină de interes; format într-o ilustră familie de savanţi, acesta dispune de cunoaşterea faptelor fizice, are o minunată aptitudine pentru reflecţia filozofică, ştie să se controleze

permanent; arta sa, arta unui eminent colorist, cîştigă astfel în siguranţa şi în puterea ei de seducţie. Zao Wou-ki îşi manifestă originile chineze în subtilitatea gravurilor, ca şi a 277 semnelor, nervoase ori evanescente, cu care presară spaţiul subtil colorat al vastelor sale pînze. Gischia, aşa cum am văzut, ştie să folosească strălucit ştiinţa sa de scenograf, dar nu uită învăţătura din tinereţe şi faptul că a colaborat cu Léger şi Le Corbusier Ia decorarea Pavilionului Timpurilor noi, în 1937: e un artist complet, şi care trebuie să fie complet. Hartung a păstrat din formaţia sa germană o aplecare spre meditaţia răbdătoare pe care o regăsim în grafismele sale cînd de o densitate violentă, cînd de o minunată fineţe şi graţie. De aceşti artişti se apropie, fără ca originalitatea lor să sufere cea mai mică umbră, negrele şi puternicele schelării ale unui Soulages, artist de mare puritate, foarte stăpîn pe arta lui, aducînd cu el o veche tradiţie ţărănească de simplă şi sănătoasă fermitate de caracter, şi care cu uneltele şi materialele sale şi-a construit un univers propriu pe care-l domină. Fiecare din aceşti pictori posedă de altfel propriul său univers, aşa cum muzicianul are universul său, fără vreo referinţă aparentă la lumea de afară, ci exclusiv la aspiraţiile interioare şi Ia elaborări autonome şi secrete. în limitele stricte ale acestui univers se dezvoltă, la rîndul ei, se transformă, opera unui Piaubert care cu fiecare nouă experienţă cîştigă în evidenţă şi autoritate. Acest din urmă exemplu, destul de semnificativ, este suficient pentru a demonstra că artiştii abstracţi, avînd cu toţii o conştiinţă atît de desăvîrşită, sînt profund convinşi că principalul pericol de care trebuie să se ferească arta pe care o cultivă, arta abstractă, este manierismul. Această artă ar fi periclitată în substanţa ei dacă s-ar opri la formule repetate la nesfîrşit. Pe tărîmurile în care se avîntă, în împărăţia sa, spiritul lucrează singur, dar lucrează neîncetat. Paradox reconfortant: o artă a cărei caracteristică ar părea să fie aceea de a tinde spre amorf şi nedistinct se manifestă prin diferenţieri şi de altfel aceste diferenţieri nu se sclerozează de loc, rămînînd susceptibile de permanente reînnoiri vitale.

Din acest punct de vedere opera lui Nicolas de Staël (1914—1955) este deosebit de emoţionantă. Sinuciderea artistului, care a întrerupt în mod crud această operă în chiar clipa în care, după lupte grele, cunoscuse triumful public, ne arată neliniştea care o frămînta. Nelinişte explicabilă, desigur, prin motive de ordin

personal şi prin vicisitudini ale existenţei, dar a căror

acţiune s-a extins în mod neîndoios asupra operei şi asupra procesului de creaţie. Aceasta e într-adevăr de o bogăţie şi de o complexitate cu totul deosebită: e tipic abstractă, dar în acelaşi timp discernem în ea o viguroasă influenţă a realităţii exterioare şi a energiilor elementare, a cerului, apei, spaţiului, *motivului*. Mai mult, discernem izvoarele pe care îndeobşte le recunoaştem în arta oricărui mare creator şi care, fără a trebui să fie desemnate mai explicit, sînt izvoarele înseşi ale vieţii, ceva tragic şi grandios, congenital uman şi în legătură cu care nu ne-am putea înşela. Prima întrebare pe care şi-o pune publicul în faţa unei opere abstracte este, în mod firesc, următoarea: ce reprezintă? în cazul de faţă întrebarea ar trebui să fie : « Despre ce e vorba în această lucrare? » Căci dincolo de reprezentările mai mult sau mai puţin susceptibile de enunţare, există o prezenţă. Trebuie să-i fim infinit de recunoscători lui Nicolas de Staël pentru că a impus această întrebare esenţială şi care justifică întreaga pictură abstractă. E de altfel întrebarea pe care o ridică orice operă de artă, pentru că şi în faţa unei opere figurative publicul a pus întotdeauna aceeaşi întrebare: «Ce reprezintă această pînză?» Cînd ar fi trebuit de fapt să spună : « Ce se ascunde în această , pînză? » Enigma tablourilor lui de Staël nu e numai enigma picturii abstracte, ci a întregii picturi, şi ea situează opera acestui artist în succesiunea imediată a întregii picturi şi la nivelul celor mai admirabile opere pe care le cunoaştem.

Mişcarea se confirmă în mers, şi mişcarea abstractă, prin diversitatea şi forţa efectivă, eficace a manifestărilor ei o dovedeşte neîncetat. Ea este de o mare şi infinită supleţe de vreme ce se dezvoltă în direcţii diferite, dintre care vom distinge pentru moment numai două – ca pe două puncte înaintate : prima, geometrică; cea de-a doua, dimpotrivă, expresionistă şi taşistă. Prima, cu Dewasne, Vasarely, Deyrolle, ar putea fi afiliată tradiţiei uscate şi riguroase a *Stijl-ului* şi *Bauhaus~u\ui,* tradiţie de ingineri, de constructori şi de doctrinari, tradiţie gata să se constituie în ortodoxie. Dacă trebuie să-i recunoaştem o finalitate, aceasta e o 279 finalitate decorativă, intenţia de a se acorda cu puternica tendinţă generală a vremii noastre, de a face din arhitectură arta majoră, arta căreia îi sînt tributare din ce în ce mai mult toate interesele şi toate activităţile noastre, ceea ce ar avea ca extremă consecinţă teoretică şi ideală dispariţia tabloului de şevalet.

Cea de-a doua direcţie a artei abstracte poate fi afiliată la dinamismul expresionist, la expansivitatea atletică a lui Pollock, la suprarealism şi la credinţa sa în miracolele întîmplării, ca şi la Arta brută, la căutările, mai precis la « găselniţele » lui Fautrier şi ale artistului de o factură şi o atracţie cu totul aparte, Jean Dubuffet, care-şi comentează operaţiile creatoare într-un limbaj de o totală candoare şi chiar prin aceasta de o surprinzătoare şi luminoasă precizie. Aceasta e de fapt treapta supremă a Antipicturii, îndrăgită de Marcel Duchamp şi de Picabia. Pe această treaptă, antipictura nu mai păstrează nimic din toate ingredientele picturii, în afară de materie, de materiale, pe cît posibil mai diferite de acelea pe care le foloseşte îndeobşte pictura, pe cît posibil mai reduse la salturile subite şi la haos. Spre astfel de manifestări pure ale materiei, de o incontestabilă somptuozitate, se îndreaptă de pildă Philippe Hosiasson, artist de o inteligenţă pătrunzătoare, care a continuat cu răbare – încă de pe vremea cînd căuta –, alături de Léon Zack şi de criticul Waldemar George, căile unui « neo-umanism » – să mediteze la secretele creaţiei plastice şi să le urmeze prin practicarea unei arte tot mai ferventă şi mai convingătoare. Dar taşismul e mai ales domeniul lui Riopelle şi Mathieu, acesta din urmă practicîndu-l cu virtuozitate publicitară şi provocatoare, cu un salva- dordalism reînnoit în mod laborios.

Am observat, în legătură cu structura nouă, această tentativă a artei brute – care este una din consecinţele fatale ale artei abstracte. E cazul să aruncăm o nouă privire asupra ei, degajînd un sens mai profund şi încercînd să discernem căror aspecte generale ale timpului nostru corespunde. Aceste predispoziţii nu caută să se satisfacă doar prin domeniul sculpturii şi al formelor minerale şi vegetale cioplite de natură, ci în domeniul picturii şi al materialelor ei fluente şi fluide şi, într-un cuvînt, a tot ce constituie manifestare, expansiune, situîndu-se astfel sub eticheta plastică în

detrimentul a ceea ce era etichetat pînă atunci drept academic. Un eminent filozof – care merită în egală măsură calificativul de poet –, Gaston Bachelard, s-a consacrat studiului efuziunilor, expresiei, limbajului celor patru elemente şi a arătat în cărţi de o inepuizabilă bogăţie sugestivă felul în care acest limbaj a ieşit la lumină prin mijlocirea limbajului scriitorilor şi artiştilor, după cum aceştia trebuie să fie clasaţi, conform temperamentului lor profund şi personal, ca aparţinînd regnului aerian, apei,

pămîntului sau focului. Aerul, apa, pămîntul, focul sînt acelea care visează, gîndesc şi vorbesc în cutare sau cutare temperament şi în creaţiile sale. Iar dacă analizele lui Bachelard au apărut în epoca noastră, aceasta este pentru că oamenii s-au simţit mai mult ca oricînd amestecaţi în obscurele meditaţii ale materiei, cosubstanţiali cu acesta, *elementari* şi ei înşişi. Nu pentru că aceste analize nu s-ar referi la o realitate eternă şi n-ar descoperi în ea un adevăr: ci pentru că, apărute în epoca noastră, ele pun în lumină o preocupare şi o orientare a epocii noastre; ele se înscriu în panorama noastră. După milenii de elaborare culturală şi de civilizaţie, epoca noastră redescoperă, cu un fel de nostalgie gurmandă, acele momente primordiale în care omul se eliberează încetul cu încetul de haos şi nu se hazardează decît să continue, în primul său freamăt organic, freamătul haosului, ca acea formă de mamut născută din piatra de la Predmosti sau de aiurea, acele striuri de scoarţă sau de perete, acele urme, acele amprente care solicită mîinii curioase şi ezitante ce se apropie de ele o prelungire sau o imitaţie. Un gest al naturii se transformă într-un gest uman, mimetismul devine mimică. Fascinat de aceste acte amfibii, nerăbdător să participe la reproducerea lor, omul de azi se vrea pătruns de cosmos, contopit cu acesta şi tocmai aceasta caracterizează anumite tendinţe apărute în mod paradoxal în domeniul artei, adică al creaţiei sau, altfel spus, în termenii Cărţii care ne arată ce este arta, al *separaţiei*.

Nu le identificăm însă decît la limita extremă a ceea ce se realizează azi în acest domeniu, care este bogat şi tumultuos ca tot ce e în curs de realizare şi nu poate fi 281 considerat decît astfel. Pentru cine ar vrea să se orienteze în toată această producţie fremătătoare recomandăm urmărirea manifestărilor de la Salonul din mai şi de la Salonul realităţilor noi, textele unor teoreticieni şi critici ca Marcel Brion, Michel Seuphor, Michel Ragon sau Michel Tapie, precum şi anchetele lui Julien Alvard. Acesta din urmă a izbutit să-i facă să vorbească pe artiştii înşişi, pictori şi sculptori, permi- ţîndu-le astei să demonstreze, chiar dacă activitatea lor tatonează domeniile cele mai^ obscure, că ea e permanent însoţită de clarviziune. în afara aprecierilor noastre despre operele produse – dintre care multe copleşesc nevoia noastră vitală de aşteptare şi de admiraţie – tot ce ţine de limitele

noastre ne obligă să examinăm şi să cîntărim intenţiile, să le discutăm pe plan pur teoretic şi să reţinem cîteva observaţii asupra curentului general pe care-l manifestă gîndirea artistică a generaţiei actuale.

Una din aceste observaţii, pe care am mai făcut-o dar asupra căreia revenim, este că abstractul constituie o revoluţie fundamentală. La limita sa extremă, tendinţa spre *informai,* abstractul rupe contactele noastre cu lumea exterioară făcînd inutile toate mecanismele mentale de care ne-am folosit pînă acum, în special acele mecanisme specializate în perceperea şi recrearea imaginilor. Am avut prilejul să observăm că această ultimă tendinţă negativă a artelor plastice fusese confirmată de apariţia cinematografului şi a imperiului său enorm, monopolizator feroce al imaginaţiei. Cîmpul a rămas aşadar liber artelor plastice pentru a investiga informalul, sarcină la care, datorită însăşi definiţiei lor, acestea nu se gîndiseră niciodată. Putem chiar afirma că vocaţia lor fusese pînă atunci, ca a oricărui spirit uman, aceea pe care am putea-o numi cu un termen biblic folosit în special de Rameau într-una din operele sale, *Eliberarea de haos*. Aici există, dimpotrivă, după cum am văzut, complicitate cu haosul, chiar atunci cînd artistul nu merge pînă la experienţa totală în domeniul ce a făcut onoarea – şi pierderea – unui Mondrian sau Malevici, nici pînă la abandonul total în mîinile demonului întîmplării, subconştientului, sau ale cine mai ştie ce, totul şi nimic. Dar chiar atunci cînd, după exemplul unor 282

foarte mari poeţi, cum au fost Klee şi Kandinsky, există şi la tinerii maeştri ai abstractului cultură, civilizaţie, reflecţie, omogenitate a operei, substanţialitate a operei, control şi dominare a gîndirii, o anumită perplexitate subzistă din ceea ce nu ne e de loc relevat, nici măcar în modul cel mai discret... Desigur, şi e bine s-o spunem de la început, fiecare din aceşti tineri maeştri are un univers particular şi în opera lui se revelează o prezenţă: dar ne lipsesc criteriile sau referinţele necesare pentru a le judeca cu o mai mare precizie. Stilurile precedente ne ofereau criterii şi referinţe. Stilurile precedente puteau fi reduse la un sistem, impresionismul la observarea anumitor legi fizice, cubismul la folosirea procedeelor geometrice. Aceste sisteme nu cuprind, slavă domnului,

tot impresionismul, tot cubismul, ci ajută numai la înţelegerea intenţiilor pe care se putea sprijini ca de nişte cîrje – nişte cîrje care la nevoie puteau fi aruncate – geniul impresionismului sau al cubismului. Ele nu oferă de loc *explicarea* pe care o pretinde publicul în spaima ce-l cuprinde în faţa unui stil inedit. Ne asigură însă că acesta n-are un caracter gratuit şi ne determină să credem că are căile şi mijloacele sale, ce convin naturii specifice sau chiar geniului său. Dimpotrivă, căile şi mijloacele abstractului sînt insesizabile sau, mai bine spus, au un caracter atît de subtil, atît de contingent şi de nedefinit încît ni se pare că artiştii care le folosesc şi care ştiu să le folosească n-ar putea să vorbească despre ele decît cu mare dificultate.

Vorbesc totuşi, iar criticii care sînt tovarăşii lor de drum vorbesc şi ei. Fiecare, mai bine zis, vorbeşte, reflectează îndelung şi profund în sinea sa, pe parcursul elaborării operei şi discursul său n-ar putea fi redus la un aparat teoretic, la o metodă. El este de un alt ordin, amestecat cu demersuri, cu aspiraţii, cu forţe al căror specific e de a rămîne încă în anume tenebre înainte ca noi să putem vedea mai clar, aşa cum se va întîmpla mai tîrziu, şi cum impertinenta noastră nerăbdare o doreşte. Aceleaşi aspiraţii şi forţe confuze le percepem în frazele lor. Ele ne atrag spre operă şi ne emoţionează. Ce am putea spune despre ele, intuitiv, este că tind la o negare exasperată a lumii. La unii din 283 aceşti artişti, la adepţii materiei brute, lumea e negată,
nu mai e admisă decît în primele zile ale genezei... Majoritatea celorlalţi o neagă deschizînd o breşă metafizică pentru a ajunge la esenţele transparenţei şi la un stadiu în care prin tălmăcirea ramificărilor colorate, absolute, se vor produce inefabile comunicaţii. în orice caz, ajungem să bănuim, să recunoaştem în arta abstractă ceva din experienţa mistică, un fel de substitut al sentimentului religios.

Lumea, lumea exterioară, suferă în acest moment transformări profunde. Omul nu se schimbă, desigur, de loc în calitatea sa de teatru al unui anumit număr de nevoi esenţiale, fie ele fizice sau morale; dar mijloacele pe care lumea i le propune spre a le satisface se schimbă: artele, meşteşugurile, uneltele, tehnicile.

Alte coordonate ale timpului şi ale spaţiului îi sînt oferite, alte viteze, alte puteri. De aci înainte predispoziţiile,

adaptările, comportamentele sale se vor schimba şi ele în egală măsură. Toate se ordonează şi se îmbină în el în mod diferit. Omul trebuie să parvină la o altă administrare a lui însuşi. Prin aceste diferenţe de folosinţă şi de instrument omul secolului al XX-lea se deosebeşte de omul secolului al XVII-lea sau de omul gotic. Mentalitatea sa este diferită pentru că el evoluează într-un alt univers, pentru că are de-a face cu o altă compoziţie de obstacole şi de interese. Tocmai de aceea transformările artei sale, sau în termeni mai generali transformările sale estetice, adică transformările sensibilităţii sale trebuie să fie concepute în ansamblul altor transformări. Cutare instrument, casa, ori templul, ori calul, ori literatura puteau răspunde unor necesităţi şi exercita funcţiuni care sînt astăzi deplasate în cadrul unui nou sistem instrumental; rolurile se inversează; apar instrumente necunoscute care impun un alt rol vechilor instrumente, în cazul în care nu le dezafectează, condamnîndu-le la dispariţie.

Ceea ce se cerea unei discipline, unei activităţi e solicitat şi dobîndit azi de o altă disciplină, de o altă activitate. în civilizaţia occidentală pictura de şevalet n-a apărut decît în secolul al XlV-lea; poate că e timpul să dispară. înainte de secolul al XlV-lea, necesităţile pe care dezvoltarea ei suverană le-a satisfăcut de atunci încoace erau copleşite de alte mijloace. Arta liniilor şi a culorilor nu era pe atunci, ca şi sculptura 284

de altfel, decît în serviciul arhitecturii, care oferea un cadru solemn şi privilegiat liturghiilor (teatru şi muzică). în timpul Renaşterii, o artă, arta festivităţilor, îi mobiliza pe cei mai mari şi iluştri artişti, îi obliga la polivalenţă, răspunzînd nevoii de plăcere estetică, imaginativă, romanească şi vitală, profund, sistematic vitală, care s-a divizat ulterior pe măsură ce s-au specializat obiectele şi tehnicile respective.

Nu e cazul să ne mirăm că arta de azi satisface aspiraţiile religioase, în timp ce atîtea pături sociale întorc spatele religiilor stabilite, fie din motive intelectuale, fie din delăsare, din dezgust, indiferenţă sau din respect uman, ci să vedem în aceasta una din modalităţile prin care geniul atotputernic al marilor schimbări ale lumii tratează natura umană şi o reclădeşte. Nu e cazul să ne uimim nici de supărătoarea stare de neînţelegere pe care, după atîtea surprize şi enigme, şi de data

aceasta fără nici o retractare posibilă,^ arta abstractă o determină în rîndul publicului. însăşi ştiinţa, în aceste ultime decade, ştiinţa fizicii, aceea care se preocupă de realitatea concretă a universului, se exprimă în limbaje matematice, ale căror semne şi simboluri creează propria lor realitate intrinsecă şi par să nu reflecte decît un univers ininteligibil şi nereprezentabil. De la un anumit nivel de funcţionare, spiritul depăşeşte toate posibilităţile de acord între inteligenţe şi le obligă la o consimţire oarbă. Poate că aceasta nu e decît o aparenţă, căci am impresia a înţelege că tendinţa cea mai recentă a matematicienilor este aceea de a-şi rezuma speculaţiile operatorii în domeniul concret şi de a le reda intenţia, fundamentală în toate civilizaţiile, de a cuceri realul. Nu e mai puţin adevărat că limbajul mut al artelor plastice constrînge inteligenţele să admită nefigurativele sale figuri, la fel cum s-au putut considera constrînse să admită incomprehensibilele formulări ale ştiinţei sau, aşa cum erau obişnuite să admită misterele credinţei. Astfel, prin aceste analogii mai mult sau mai puţin întemeiate, ajungem să concepem de aici înainte activităţi spirituale al căror specific ar fi acela de a se exercita şi de a se produce într-un sens unilateral, divergent faţă de experienţa sensibilă şi de a se lansa în plin 285 absolut, fără nici o legătură cu vreun termen, cu vreun obiect sau cu cine ştie ce altă înfăţişare. Această relaţie neputînd fi concepută, nu poate apărea; ea n-ar putea părea existentă. Şi iată că arta devine una din aceste activităţi. Putem deci prevedea cît mai exact cu putinţă în momentul de faţă, mai bine zis ne puteam crea dispoziţia de a prevedea, că pentru omul din a doua jumătate a secolului nostru arta va fi ceva cu totul diferit de ceea ce a putut fi pentru omul din diferite alte etape ale istoriei.

O ultimă observaţie asupra artei abstracte ne va întări această credinţă. N-am epuizat, într-adevăr, toate trăsăturile care fac din această artă o ruptură atît de tranşantă cu trecutul, menind-o unui rol atît de nou în răsturnările « economiei» noastre generale.

După cum ştim, simţul optic ne comunică o prezenţă mai plină şi mai completă a lumii exterioare decît celelalte simţuri. Auzul, mirosul, gustul nu ne procură decît anumite emanaţii, o realitate parţială, din care nu reţinem decît unele calităţi. Universul pe care-l putem reconstrui cu aceste patru categorii de senzaţii este prin forţa

lucrurilor limitat. Nu e decît o bucată de univers. Dimpotrivă, acela pe care ni-l prezintă vederea e cel mai vast şi mai bogat dintre universuri şi, aşa mut cum e el, inodor, insipid şi distant, sugerează totuşi sunete, parfumuri, savoarea şi contactul. « Ochiul ascultă», a spus Claudel vorbind de pictură, şi ar fi putut la fel de bine să spună că ochiul miroase, degustă şi pipăie. Berenson a asociat dezvoltarea picturii cu progresele acesteia în cucerirea valorilor *tactile*. Se vorbeşte la fel de mult de bucătăria şi de condimentele picturii ca şi de armoniile ei; se vorbeşte de aerul respirat, de o mie de invitaţii la inspirarea gamei tuturor mirosurilor din natură. într-un cuvînt, artele vizuale sînt cele mai capabile de corespondenţe, cele mai senzuale dintre toate artele; ele solicită toată complexitatea aparatului nostru senzorial. Aceasta pentru că au privilegiul de a implica natura sub aspectul ei cel mai întins, cel mai total inteligibil. Ne putem deci mira că tocmai artele vizuale s-au golit azi de toată această prezenţă a naturii, pentru a nu ne mai aduce decît senzaţii *abstracte*, adică desprinse de izvoarele lor, lipsite complet de puterea 286

sugestiei asociative. S-a născut astfel o artă asemenea aceleia pe care o imaginase Des Esseintes, din «Â rebours» cu parfumurile, cu «orga de gură», sau futuriştii cu materialele oferite unei tactilităţi oarbe, pentru cei care nu suscită decît reprezentări restrînse, o artă fugace de-abia depăşind nivelul plăcerii fizice, neavînd decît o existenţă ipotetică şi umoristică. Ar trebui cel mult s-o comparăm cu muzica, al cărei caracter specific nu e acela de a se întemeia pe zgomote din natură ci pe un sistem admirabil şi sublim de sunete ştiinţific elaborate. Dar un astfel de sistem, în ciuda ajutorului cerut fizicii şi matematicilor, n-a putut fi la fel de riguros stabilit în privinţa artelor plastice. Nu e destul să te delectezi cu liniile, culorile şi formele în sine; această încîntare a organului vizual e şi ea destul de scurtă (poate mai scurtă ca profundele voluptăţi ale urechii într-o pădure fremătînd de frunziş şi de păsări, decît acelea ale mîinii ce mîngîie, sau ale gastronomiei). Această încîntare a ochiului stă în- tr-adevăr la baza artelor vizuale, dar reducerea acestora la un astfel de hedonism e puţin satisfăcătoare. La fel, încercarea de a ordona într-un sistem strictele senzaţii optice s-a dovedit vană. Acesta e un pur obiect de studii teoretice pentru psihofizicieni. în realitate, senzaţiile auditive (înţeleg prin aceasta senzaţiile auditive naturale,

extramuzicale), ca şi senzaţiile olfactive, gustative şi tactile sînt ceea ce sînt şi nu trebuie să le cerem decît întreaga participare a naturii lor. Dar senzaţiilor vizuale trebuie să le cerem cu mult mai mult, şi anume cunoaşterea totală a universului. De ce dar să le reducem astfel puterea? Omul e la limita supremă a puterilor sale atunci cînd se simte pe lume, adică atunci cînd vede. Şi *a vedea* este o facultate atît de eminentă, încît pune în umbră toate celelalte facultăţi, atrăgîndu-le în mod imaginar în joc, fără a li se substitui. întregul univers îşi afirmă prezenţa în pictura şi în sculptura care se oferă văzului. Poate părea ciudată strădania de a-l elimina. Poate părea plauzibil ca arta abstractă să fie taxată de sărăcire. De fapt, abia în numele plăcerii senzuale putem face artei abstracte această obiecţie. Senzaţiile optice, stricte cum sînt, imediate şi directe, îmi dau o anumită plăcere: 287 de ce n-aş lăsa însă acestei plăceri posibilitatea deplinei ei înfloriri ? îmi vine în minte strigătul unui metafizician, Kirkegaard cred, în momentul în care s-a săturat de metafizica lui: « Universul! Daţi-mi înapoi universul! » încă o dată, îmi pun aceste întrebări nu pentru a critica arta abstractă. Ci pentru a mă convinge mai deplin de diferenţa dintre ea şi artele trecutului şi de desfătările pe care oamenii le aşteptau de la acestea. Trebuie, desigur, ca arta abstractă, probabil arta de mîine, să procure şi alte plăceri, şi ca plăcerile pe care le procurau artele trecutului să fie azi căutate în alte domenii. Trebuie să existe în toate acestea o necesitate profundă pe care reticenţele noastre nesigure ne împiedică să le discernem. Să insistăm deci asupra acestei reticenţe, asupra acestei uimiri. E cu adevărat surprinzător că idealismul absolut şi-a ales spre a se manifesta imperiul ochiului, că pe acesta s-a hotărît să-l constrîngă la reducere şi la sacrificiu. Pentru că e cel mai puţin nimerit să se ofere unui astfel de triumf, fiind tocmai domeniul aceluia dintre cele cinci simţuri care e mai ascuţit şi care are în acelaşi timp cea mai vastă capacitate. Să remarcăm în trecere că lucrul s-a mai produs în decursul istoriei, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pe vremea cînd doctrinele lui Winckel- mann şi ale altor cîţiva i-au angajat pe pictori să picteze « cu ochii închişi». Nu e mai puţin adevărat că cei mai buni dintre ei s-au ferit să urmeze acest sfat diabolic şi că teoriile în cauză au rămas pe planul, în care se situaseră ele însele de altfel, al speculaţiei academice, al discursului academic. Azi, pictorii cei mai buni, practicanţii şi practicienii cei mai buni ai artei de a picta merg pe drumul artei abstracte, compromiţînd astfel vechile modalităţi ale picturii... Aceasta e

paradoxala şi oarecum monstruoasa victorie prin care se rezolvă în acest moment opoziţia dintre spirit şi natură şi se realizează absorbirea totală a celui de-al doilea termen în primul. Rămîne de văzut dacă natura, înghiţită de dragon, nu-şi face cumva reapariţia în alte părţi ale lumii actuale şi sub alte înfăţişări, spre împlinirea altor funcţiuni ale omului şi satisfacerea altora din statornicele sale nevoi. înţelept e să înţelegem fenomenele timpului nostru, să concepem modificările pe care le aduc în regimul omului, şi să fim încrezători în permanenta evoluţie a acestuia.

ARTA ABSTRACTĂ CÎTEVA JALOANE

.. . Ne îndreptăm astfel spre o artă cu totul nouă, care va fi, faţă de pictură, aşa cum am conceput-o pînă acum, ceea ce muzica este faţă de literatură. Va fi o pictură pură, aşa cum muzica este literatură pură. Această artă nu este încă decît la începutul ei şi nu e încă decît la începutul ei şi nu e încă atît de abstractă cît ar vrea să fie.

G U I L L A U M E A P O L L I N A I R E *(Pictorii cubişti,* Paris, Figui&re, 1913)

Cu cît lumea e mai cumplită (azi, de pildă) cu atît arta devine mai abstractă, în vreme ce o lume fericită ar suscita o artă imanentă.

P A U L K L E E (Note pentru *Jurnal* 1916, Grasset, 1959)

Arta demnă de acest nume nu redă vizibilul: ea ne deschide ochii. Prin esenţa sa, desenul conduce cu uşurinţă şi în mod legitim la abstract. Caracterul fantastic, mitic, acela pe care-l discern ochii imaginaţiei se revelează astfel; şi se manifestă cu o mare precizie. Cu cît ne aprofundăm lucrul, cu cît ne sprijinim mai mult pe elementele formei, care susţin încercarea grafică, cu atît mai mult observăm cum dispar materialele proprii prezentării naturaliste a lucrurilor aparente.

P A U L K L E E *(Confesiune creatoare,* 1920 – *Jurnal,* Grasset, 1959)

Este frumos ceea ce ţine de o necesitate interioară a sufletului. Este frumos ceea ce este frumos pe dinăuntru. . . . *Cele trei reproduceri după tablourile mele pe care le-am dat de*

exemplu se încadrează în trei genuri diferite:

1. Impresii directe din «natura exterioară», sub formă desenată şi pictată. Am denumit aceste tablouri Impresii.

2. Expresii în mare parte subconştiente, şi adeseori generate spontan de evenimente cu caracter interior, impresii deci din «natura interioară». Le numesc Improvizaţii.

3. Expresii formate în mod asemănător, dar care, elaborate lent, au fost reluate, examinate şi îndelung elaborate pornind de la primele eboşe, într-un mod aproape pedant. Le denumesc Compoziţii. *Inteligenţa, conştientul, intenţia lucidă, scopul precis joacă aici un rol capital: numai că niciodată nu domină calculul, ci întotdeauna intenţia.*

VASILI KANDINSKY *(Despre spiritual în artă* ji *mai ales în pictură*, Paris, Ed. Galeria René Drouin, 1949)

Dacă am recunoscut imposibilitatea de a surprinde adevăratul caracter al aspectelor naturii prin mijloacele pictorului, dacă am recunoscut şi eroarea interpretării fanteziste (continuare a vechilor naivităţi), nu ne vedem, cum s-ar putea crede, în faţa unei prăpăstii, în principiu, arta picturii este arta de a articula o propoziţie cu lectura caracterului grafic, plastic şi de stări ale luminii şi ale culorii COMBINATE. Indicarea subiectului, observaţia exprimată nu înseamnă propriu- zis artă, ea devine artă în haina subiectivă, atribuită în general de artist aspectelor naturii.

Putîndu-le transfigura într-o « a doua realitate », artistul revelează astfel un aspect dispozitiv de creaţie. Această parte de creaţie, considerată ca element autonom, devenit conştient şi dezvoltat, lasă să se întrevadă posibilitatea de a crea picturi, de a fermeca sau emoţiona, fără a distruge pentru aceasta înlănţuirea organică a aspectelor naturii.

FRANTlSEK KUPKA *(A crea*, «La Vie des Lettres*, serie nouă, anul 7, vol. V, iulie 1921)

... Ceea ce triumfă în opera lui R.Delaunay şi ceea ce creează toată noutatea lui în epoca actuală este caracterul net inobiectiv al pînzelor jale cele mai bune, ce constituie elemente pur picturale. în 1913 Sonia Delaunay care nu trecuse prin cubism ci venise direct din fauvism, Gauguin etc., a executat operele ei cele mai importante (Bullier, 1913; Prisme electrice, 1914), *salutate la timpul lor de poetul G.A. Se născuse pictura*

inobiectivă, şi îşi dobîndea locul ei, cu dificultate, în ciuda rîsului şi a scepticismului mediilor picturale mai ales, şi impunîn- du-se, afirmîndu-se, epurîndu-se, dezvoltînd pas cu pas 290

acordurile tuturor resurselor întrevăzute iniţial în culoare. Introducerea timpului în structura tabloului constituie o nouă afirmare constructivă în această realitate nouă *ce dă operelor o forţă cu mult mai eficientă decît aceea a reflexului, chiar făcut cu talent, al naturii. Forţele armonice au o altă valoare umană, valoare de plenitudine, în opoziţie cu valorile descriptive sau analitice.* Primele au în ele afirmarea şi decizia *a ceea ce caracterul uman poate produce mai elevat (seria* Ritmurilor colorate, *a* Ritmutilor fără sfîrşit^.

. Note ale lui Robert Delaunay în vederea unei cărţi despre el însuşi, publicate în: ROBERT DELAUNAY, *De Ia cubism la arta abstractă,* document inedit, publicat de Pierre Francastel şi urmat de un catalog al operei lui R. Delaunay întocmit de Guy Habasque, Paris, Biblioteca generală a Şcolii practice de înalte studii, 1957)

Naturalismul repudiază orice ordine voită. Nu vrea să ţină seama decît de reprezentarea *lucrurilor în măsura în care aceasta este asemănare sau reflex al realităţii şi abia apoi dă expresia sentimentală, poetică sau dramatică produsă de stimularea unui scenariu cît mai verist cu putinţă, a unui peisaj ori a vreunui episod oarecare. Voind să rămînă în* ordinea naturalului, *el repudiază* ordinea estetică. *Produsele sale sînt lipsite de ordine în planul în care ar fi trebuit să fie ordonate.*

. . . Trebuie să vie un moment în care artistul se va elibera. *Se poate afirma că orice artist trebuie să treacă prin această criză. Ca şi tărîmul mistic, în care omul trebuie să moară în pielea sa pentru a muri în spirit (ideea despre Cristos nemuritorul), la fel şi artistul trebuie să-şi sacrifice puţinele lucruri învăţate pentru a trăi în* abstract *şi, în sfîrşit, pentru* a fi.

J. TORRES GARCIA *(Universalism constructiv*, Contribuţie la unificarea artei şi culturii din America, Buenos Aires, Ed. Poseidon, 1944)

CÎTIVA ARTIŞTI DESPRE ARTA ABSTRACTĂ CONTEMPORANĂ

Există în artă ceva ce ne transcende total, o nevoie de comunicare cu forţele profunde, nevoia de a intra în comunicaţie cu aceste forţe profunde. . . Cred că există un izvor comun al pictorului şi al dansatorului, acest izvor comun este un anumit mod de a trăi ritmurile. Pictorul e ca un dansator ce reduce dansul la esenţa sa. Pentru mine tabloul nu poate fi rezultatul unei idei preconcepute, latura de aventură e mult prea importantă, şi de altfel tocmai această parte de aventură este hotărî toare în cele din urmă pentru creaţie. La început există un ritm care tinde să se dezvolte: fundamentală este perceperea acestui ritm, de dezvoltarea lui *depinde calitatea vie a operei.*

J E A N A T L A N (Răspuns la o anchetă despre arta abstractă,« Aujourd'hui» 1953)

Prea sînt confundate abstractul cu irealul, cînd de fapt unul nu e decît opusul celuilalt. Pe măsură ce se dezvoltă, orice artă tinde tot mai mult spre abstract: o depăşire a realului, nu o dezrădăcinare a acestuia; un caracter esenţial al obiectului ce înghite cu totul acest obiect. Cred că succesul oricărei vieţi de pictor depinde de urmărirea de acestui «corpsimplu», *infinit variabil ca şi temperamentele.*

J E A N B A Z A 1 N E *(Bonnard şi realitatea.* « Formes et couleurs *, 1944)

Abstractul, *dacă nu e decît o evaziune, nu mai împarte omul în două ca suprarealismul, pentru plăcerea de a face să se lupte între ele aceste două jumătăţi. El nu tolerează decît o jumătate*, o desprinde de lume ca de o *haină prea grea. Dar nu te poţi desprinde chiar aşa de uşor de propria ta* came... A refuza sistematic lumea *exterioară înseamnă a te refuza pe tine însuţi*: e un fel de sinucidere.

J E A N B A Z A I N E *(Note despre pictura dc azi.* **P.** 61-62, Ed. Le Seuil, 1953)

N-am ajuns la această pictură printr-o desfigurare a *realului. Or, la un moment dat, măsura umanului se dizolvă în experienţa organică şi trebuie luat riscul dezumanizării. Nu cred că există, în absolut, vreo diferenţă sau ierarhie între o Giocondă, un vis de cîine sau*

un gînd de crizantemă. Pictura e în primul rînd **292**

o creaţie, apoi o revelaţie ea nu mai e acum o definiţie sau o semnificaţie, şi cu atît mai puţin o expresie. Expresia e făcută pentru lâmîi, în pictură e ceva vulgar. Din punctul meu de vedere există chiar o contradicţie între abstract şi expresie. Căci e greu de înţeles de ce pictorul ce caută expresia renunţă la figuraţie, care e unul din mijloacele ei cele mai eficace.

Ceea ce este interesant în abstract e tocmai extrema sa vacuitate; interesant e faptul că duce la o revelaţie, la o recreaţie. Există un optimism în acest fenomen al abstracţiei care manifestă într-un fel anume plăcerea dezinteresată de a fi viu.

El nu se sprijină pe structuri evidente ale realului, acesta e un fapt; dar nu trebuie să uităm că există multe lucruri clandestine şi ascunse în viaţă. Putem deci afirma că această pictură se referă la realul clandestin şi că, datorită ei, sîntem în prezenţa unor lucruri care nu există.

C AM 1 L L E B R Y E N (Revista * Cimaîse», octombrie-noiembrie 1955)

O ierarhie a elementelor ce creează o a treia dimensiune este în contradicţie cu principiul însuşi al tabloului, care n-are decît două dimensiuni. Orice aparenţă de adîncime creează o minciună. Arta abstractă vizează tocmai o realitate material posibilă.

. Pasta colorată are o acţiune fizică, apoi psihică asupra corpului uman. De aci se naşte emoţia pe care numai un astfel de ansamblu de elemente o poate da. O operă plastică este naturală dacă e concepută şi materializată prin dezvoltarea proprietăţilor ce definesc materialul folosit atunci cînd el este în contact cu omul. Fiecare element trebuie să se nască din jocul fizic şi optic al tuturor celorlalte elemente. Acţiunea lor psihică derivă în mod necesar de aici.

Dacă un element încetează de a mai acţiona conform proprietăţilor sale şi este folosit pentru a imita caracterul particular al unui alt fapt, el nu mai acţionează în mod natural.

în sfîrşit « naturalul» implică o ordine, un stil determinat de legi proprii combinării acestor elemente particulare. Dezordinea nu e un lucru « natural». Naturalul implică o atenuare a ideii de spontaneitate, o idee de coerenţă, 293 *o dezvoltare a ideii de universalitate, în sfîrşit ideea*

de ordine fnotală carè să poată da fiecărui element plastic posibilităţile sale cele mai depline.
... Asistăm la naşterea unei noi forţe poetice generată de faptul adevărat, de acţiunea justă, de limpezimea cea mai desăvîrşitâ, de lipsa totală a tenebrelor în sînul unei mişcări desecabilă în părţile ei cele mai subtile.

J E A N D E W A S N E *(Mărturii În favoarea artei abstracte*, Paris, Ed. L*Architecture d'aujourd'hui, 1952)

... Cînd luăm culoarea de pe paletă, aceasta nu este mai figurativă dacă e destinată să reprezinte o floare, după cum nu e nici mai abstractă dacă trebuie să dea naştere unei forme imaginare. Tot misterul şi tot realul din pictură rezidă în mînuirea penelului (şi în prelungirea mişcării lui).
În orice caz, pentru a ne întoarce la ideea de ruptură dintre figurativ şi abstract, ruptură nu există – dacă binevoim să considerăm că întotdeauna pornim de la zero.
Să ne înţelegem bine. Pornim de la zero, dar pentru a spune acelaşi lucru.
... Dincolo de conflictul abstract-figurativ se menţine continuitatea picturii. La ce bun să vrem întotdeauna să găsim începutul sau sfîrşitul. însăşi arta primitivă nu poate fi considerată ca un început, ci ca o împlinire.
Tot ce e viu sau făcut să trăiască depăşeşte starea de germene. În istoria artei doar genealogia e interesantă şi are un sens, de pildă identificarea germenilor lui Braque în Corot şi Le Nain, sau continuarea lui Chardin în Cézanne.

A N D R É L A N S i C O Y *(Mărimii în favoarea artei abstracte*, Paris, Ed. L'Architecture d'aujourd'hui, 1952)

Dacă apreciaţi că natura este o realitate, fiinţa umană este ea însăşi o parte a acestei realităţi, spiritul său este un element şi o prelungire a acestei naturi. Spiritul uman acţionează în mod necesar în cadrul realului, în limitele creaţiei artistice totul este real, pentru că totul este, funciar, parte integrantă din viaţă şi din om. Fiecare gest al omului este un gest uman şi demersurile imaginaţiei creatoare a omului sînt şi ele gest uman, în egală măsură.

... în formele sale, prin formele sale, subiectul inventat în mod natural exprimă un mit; vreau să spun inventat de

către artistul care îşi deschide drum prin natură, în acest sens tabloul abstract păstrează urmele semnelor ce vin de departe.

... Artistul are o putere de care încetul cu încetul îşi dă seama şi în care în cele din urmă ajunge să se încreadă. Această putere e aceea care trebuie să comunice şi să convingă.

ALBERTO MAGNELLI *(Mărturii în favoarea artei abstracte,* Paris, Ed. L'Architecture d*aujourd*hui, 1952)

La întoarcerea mea din război, fie din simplă politeţe franceză, fie printr-o mişcare mai profundă în sinea mea, şi care ţinea de nevoia de a-mi aduna moştenirea (...), simţind, într-un moment de deznădejde pentru viitorul picturii franceze, că trebuie mai curînd să ne sporim dragostea în loc de a continua să ne rupem şi să muşcăm din propria noastră carne, brusc, fără de ştirea mea, contrariile s-au apropiat; ceea ce mi se păruse a fi o opoziţie: Bonnard – Picasso de pildă, a devenit dintr-o dată ceva complementar (...); Insist asupra caracterului intern şi subteran al acestui travaliu. Toate acestea s-au dezlănţuit în urma războiului, ca un rezultat al evenimentelor.

. .. Tabloul meu Salve Regina *e o impresie din Trappe iar* Oficiul tenebrelor *l-am pictat amintindu-mi cînte- cele auzite în vinerea mare şi emoţia pe care o resimţi- sem în « momentul» liturghiei.*

... Dacă adun aceste pietre, aceste cochilii, nu e pentru că aş crede în arta brută. Arta brută e un act de dragoste faţă de creaţie, nu e creaţie artistică. Pietrele sînt frumoase, dar nu sînt opere de artă. Sînt obiecte de meditaţie. Au o putere evocatoare. Nu e o artă aceea de a le aduna, ci aceea de a vedea echivalenţe între cer şi cochilii, şi de a arăta aceste echivalenţe.

... Creaţia artistică presupune (...) două condiţii. Mai întîi a nu spune: vreau, căci exteriorizarea stărilor interioare impune să te abandonezi ţie însuţi; apoi, multă dragoste; numai ea îţi permite să-ţi« duci» subiectul pînă la capăt, pînă în punctul în care se umanizează 295 *într-atît încît capătă o valoare generală.*

— Arta nefigurativâ îmi pare a fi. şansa actuală prin care pictura se poate reîntoarce într-un mod mai nimerit la propria sa realitate, recâpâtînd conştiinţa esenţialului din ea. Numai pornind din acest punct recucerit ea se va

putea revitaliza pînă la realitatea exterioară a lumii (________). Dacă omul este o ierarhie de valori, apa renţa sa exterioară nu e decît o fantomă transparentă, cînd e lipsită de conţinut spiritual.

A L F R E D M A N E S S I E R (Text consemnat de BERNARD DÓRIVAL în articolul său *Alfred Manessier, artizan religios,* publicat în ^ revista « L*ceil *, octombrie 1955)

Legile semanticii sînt inventate. Dintotdeauna, existînd un lucru s-a inventat şi un semn pentru el; existînd semnul, acesta devenea vizibil şi prin aceasta cu adevărat semn dacă-şi găsea încarnarea.
Problemele finalităţii nu se mai pun.
Opera de artă devine un loc geometric al întrebărilor, în loc de « reducere a Cosmosului la om », opera de artă nu mai e decît o deschidere asupra Cosmosului.
De la Ideal la Real, de la Real la Abstract; mergem de la Abstract la Posibil.
Platon şi Aristotel cu universurile lor finite sînt definitiv morţi.
Devenirea a trecut din domeniul omului în domeniul maşinilor cibernetice. Logica se întemeiază pe contradicţie, Fizica pe relaţiile de Incertitudine sau de Nedeterminare.
Ştiinţa nu se interesează decît de aceste forţe, pictura însă...
... Faza care ar putea fi numită de la ABSTRACT la POSIBIL e mai mult decît o fază. E o eră nouă a artei şi a gîndirii care începe, era unei noi încarnări a *semnelor.*
*Între cele două faze precedente raporturile semne-*semni*ficaţii erau în acelaşi sens.*
Ideea de Madonă exista înainte ca aceasta să fi fost pictată de Rafael. La fel scaunul lui Van Gogh sau mărul lui Cézanne. Demersul semantic al întregii arte abstracte anterioare ultimilor doi ani e şi el în acelaşi sens. O idee de Frumuseţe, de canon clasic, preexistă elaborării operelor, fie ele de Kandinsky, de Mondrian
sau Malevici şi pînâ la continuatorii lor de azi care sînt foarte mîndri de a se folosi încă de regulile de aur. Pe plan formal sînt utilizate FIGURI preexistente: cercuri, patrate, triunghiuri.
Desigur, pe planul eliberării psihice, suprarealismul a mers ceva mai departe, dar însăşi *utilizarea subconştien-*

tului dovedeşte o preexistenţă. Dacă nu se foloseşte de imaginile visurilor pe care le transcrie, pictorul le materializează totuşi pe măsură ce apar şi, în orice caz, tot vechile imagini figurative apar la majoritatea reprezentanţilor acestui curent.. .

... S-ar putea spune că gîndirea clasică actualizează cosmosul în timp ce, de aici înainte, omul potenţializeazâ cosmosul. Nu mai există conştiinţa nici unei măsuri. Nu se mai ştie nici măcar dacă omul şi cosmosul sînt o dualitate contradictorie.

Noţiunile de entelechie[7] *şi de finalitate sînt de aci înainte noţiuni lipsite de orice conţinut.*

Civilizaţia nu stă pe loc.

Dincolo de panteism, de zei şi de Dumnezeu, omul, după ce s-a întors asupra lui însuşi, se află, nu ca pînă acum în faţa Devenirii sale, ci în faţa a NIMIC. Operele de artă nu mai reprezintă decît marca, urmele acestor schimbări de drum în itinerarul gîndirii lumii, în acest informai ce precede naşterile trebuie create semnele, dar cum?

Fenomenologia actului însuşi de a picta *este singura care ne poate lămuri.*

GEORGES MATHIEU (*Spre o nouă încarnare a semnelor*, comunicare susţinută la 27 februarie 1956)

După Braque şi Picasso urmează declinul, dispariţia picturii figurative. Aceşti pictori au deformat lumea exterioară şi au ucis-o ca o boală. Pictorii ulteriori trebuiau să se desprindă de ea, nu era altceva de făcut. Formele erauuzate. Aşa că am început să căutăm mai mult în interior, ochii au căutat forme noi în spaţiu şi în cosmos. Am resimţit nevoia acestei priviri interioare; ea reprezintă ceea ce gîndim despre cosmos. Şi ceea ce Picasso şi Braque câutaserâ în natura moartă, formele noi, le-am căutat în spaţiu ...

... Arta abstractă merge şi mai în profunzime, şi mai în interior. Dacă pictăm un tablou de luptă reprezentînd cai şi luptători, nu este necesar să apelăm la filozofie pentru a-i descoperi conţinutul Arta abstractă reprezintă un exemplu ce merge mai departe în cosmos. Pe cînd pictura figurativă trăieşte în cadrul tabloului şi

---

[7] Din grecescul *entelekhia,* semnificînd în filozofia lui Aristotel 297 orice realitate ajunsă la un punct de perfecţiune (N. tr.).

rămîne înacest cadru, abstractul depăşeşte cadrul pentru a crea un cosmos.

S E R G E P O L I A K O F F (*Mărturii În favoarea artei abstracte*, Paris, Ed. L'Architecture d'aujourd'hui, 1952)

Trebuie să renunţăm la nevoia unei identificări oarecare cu un rapel figurativ, care ar falsifica ori denatura cu totul caracterul specific al expresiei « abstracte ». Resping deopotrivă ideea transpunerii unui motiv figurativ « decantat » de subiectul său. Aceasta ar însemna, după părerea mea, să facem din abstracţiune un fel de termen intermediar între figurativ şi abstract, în timp ce adevărata abstracţiune este o creaţie autonomă. Lirică sau dramatică, forma se naşte o dată cu culoarea şi cu mijloacele ei tehnice, fără nici o referinţă la natura exterioară. Aceasta e lumea emoţiilor care se exprimă printr-o tehnică potrivită. Spectatorul e liber să interpreteze după senzaţiile sale sentimentele şi stările noastre mentale, tot aşa cum ar reacţiona la o sonată. Dincolo de aspectul unei realizări plastice trebuie să simţim conţinutul, să fim receptivi la emoţia ce devine « subiect ».

Prin aceasta opera îşi justifică necesitatea aportului ei, a comunicării sau a mesajului. Acest conţinut este viaţa « în operă », care-i dă de fapt valoare proprie. Lipsită de aceasta, opera nu e decît decorativă. Pictorul ar trebui să-şi găsească limbajul pentru a comunica stările sale afective fără a recurge la reprezentarea lumii exterioare. Prin arta abstractă el a realizat unitatea perfectă dintre « stare » şi « operă ». într-adevăr, eu nu descriu o stare ci sînt acea stare pe care opera o comunică la fel cum ar putea-o face muzica.

G E R A R D S C H N E I D E R (Revista « Cimaise » aprilie 1956)

Să facem dreptate picturii din trecut: informalul *va fi trasat drumurile unei anumite libertăţi. Dar, orice fecunditate purtînd în ea premisele decrepitudinii ei, contribuie chiar prin aceasta la propria sa pierdere – sau mai clar spus: la acceptarea, adică la vulgarizarea sa. Nu poţi cădea la învoială cu succesul.*

Automatismul generalizat, spasmele semnului sau ale scriiturilor, taşismul etc. – sînt tot atîtea întoarceri la

izvoarele profunde ale psihicului. Niciodată pictorul nu făcuse un efort mai radical pentru a transcrie pe pînză sinceritatea *primordială a existentului.^ Dispunem în această privinţă de o cucerire inalienabilă. întoarcerea înapoi nu mai este îngăduită; ea ar reprezenta mărturia unui eşec. Dar fără nici o cîrmâ, încotro să ne îndreptăm, ce să facem?*

Demersul informai, refuzînd orice control deliberat al actului picturii, va fi demonstrat că posibilităţile de expresie sînt nelimitate. Iată un fapt crucial: de aci înainte orice gest *poate fi pretext de pictură. Totul e îngăduit o dată ce apare cangrena posibilului. De unde imposibilitatea oricărei evaluări, lipsa vreunei scări sau referinţe critice. Pictorul de azi? Un condamnat la subordonarea faţă de mijloace.*

Construiesc, desigur, pe ruinele informalului. în pînze- le mele se ordonează semne, apar configuraţii: să le numim structuri. *Dar nici o temelie obiectivabilă nu le sprijină. Lipsit de aci înainte de recursul facil la vreo Grecie sau la normele raţiunii-panacee, iată-mâ disponibil, adică pierdut în libertatea mea. Alegerea pe care o fac între cutare sau cutare dintre modalităţile de expresie posibile n-o pot face decît la întîmplare, printr-o hotărîre arbitrară. La nevoie o grijă cronologică poate înclina preferinţa mea spre vreun demers care mi s-ar părea mai actual; este singura certitudine condiţională pe care mi-aş acorda-o. Ce e de mirare, de altfel, în aceasta? Cum ar putea exista un reper absolut (un «ism» în plus poate), cînd orice formalism, fie el oricît de rigid, nu s-a putut sustrage total legăturilor sale psihologice (chiar şi în domeniul gîndirii matematice celei mai aride)?*

Structuri: *termen insolit în pictură. Desigur, relaţiile, în evoluţia tabloului, între plin şi gol, în afară şi înăuntru,* 299
deschis şi închis etc., îmi sînt sugerate de noţiuni topologice. Noţiuni *şi nimic altceva; o dată acceptate ca modele directoare, ele sînt trădate pe parcursul dezvoltării la care le supun; pornit din* spaţiile indiferente *ale matematicii, ajung în* spaţiile locuite *ale picturii. Intenţia de a transcrie pe pînză concepte ştiinţifice s-ar reduce la conservarea unei grosolane analogii vizuale (la ce licenţe verbale a mai dus şi «cea de-a patra dimensiune»]). Or, pictura este exclusiv o luptă contra viziunii. Cîmpul ei este conceptual, dar conceptele ei,*

trăite, nu sînt acelea ale ştiinţelor.

I A R O S L A V S E R P A N (Catalogul expoziţiei sale de la galeria Stadler, Paris, mai-iunie 1957)

Dacă o operă autentică dă seama de « situarea » ei, nu este adevărat că ea trebuie să fie legată de lume prin confruntări concrete, descifrabile termen cu termen. Publicul este acela care hotărăşte semnificaţia ei: aceasta este libertatea spectatorului. Pentru că pictura e o aventură în lume, ea semnifică lumea. Pentru că e o sinteză, o semnifică în totalitatea ei. Pentru că este o experienţă poetică, o semnifică transformînd-o; această metaforă nu poate fi afectată nici explicată de vreuna din coordonatele cu care există de obicei tendinţa de a fi făcută să corespundă.

... Dacă, prin figuraţie, o pictură introduce raporturi de termen cu termen cu lumea, pictura care nu este figurativă introduce alte relaţii; în cazul spectatorului, ca şi în cazul pictorului, lumea nu mai este privită, ci trăită, ea a trecut în experienţa acestora. Această experienţă se verifică ea însăşi prin semnificaţiile care, prin ea, apar şi dispar de pe pînză.

Astfel, această pictură lipsită de reprezentare e cernută prin lume şi îi dă un sens.

P I E R R E S O U L A G E S (revista «Ci- maise*), nr. 1, noiembrie 1953)

Nu pictăm niciodată ceea ce vedem... sau credem că vedem...

Pictăm, cu o mie de vibraţii, şocul primit sau care urmează a fi primit... Cum să strigi fără furie? Un gest, o greutate ...

Toate acestea, cu combustie lentă. 300

Ceea ce nu depinde de talent, de măiestrie, de voinţa de a face sau de a nu face...

Ne pierdem definitiv în clipa în care se întîmplă ceva. Totul e prezent în afara noastră.

La Rembrandt un turban din India devine brioşă, Delacroix îl vede ca un meringue glacée, Corot ca un biscuit, iar el nu este nici turban, nici brioşă, nimic altceva decît un trompe~la~vie, *aşa cum va fi întotdeauna pictura pentru a exista...*

N I C O L A S D E S T A Ë L (Note inedite)

Culoarea este o figură.

Dacă forma, în pictură, se dizolvă lent de-a lungul secolelor, dacă se îneacă pentru a deveni inexistentă cedînd culorii ca fundament, nu e totuşi vorba de un fenomen voit, nici de o manifestare bruscă. Nici de lupte sterile de legătură cu reprezentarea, obiectul şi semnul. Nici de forma creată. Nici de patrat, de triunghi, de cerc, aceste ultime baze ale artei obiective numită abstractă (căci aceste forme simplificate sînt tot imagini reduse la sensul de hieroglife).

E vorba de existenţa formei pur şi simplu ca mijloc plastic, ca element de pictură.

Forma e cea contestată.

Să precizăm. O pictură fără forme, *o pictură în care culoarea e dezbrăcată, desprinsă de formă, constituind astfel singurul element al limbajului său, jocul aparent liber – pete şi linii pe eşichierul suprafeţei; o pictură al cărui punct de plecare şi scop este culoarea debarasată de balastul obiectiv – pare la început absurdă sau monstruoasă. Ne-am obişnuit cu gîndul că pata însăşi este o formă, în timp ce nu e decît un strat adăugat pe platforma suprafeţei. înţelegem astfel* valoarea esenţială a petei de culoare, conţinutul ei, care este culoarea *şi faptul secundar că ocupă un anumit loc în cîmpul de luptă. Se vorbeşte despre formă acolo unde există formă, acolo unde nu se exprimă decît culoarea.*

G E O R G E S V A N H A A R D T (revista «Cimaise», nr 3, ianuarie 1954)

De unde această ataşare a creatorilor şi cumpărătorilor 301 *de « piesa unică » de uz exclusiv ? Arta va fugi întotdeauna din domeniul proprietăţii particulare! Pictura zisă « de şevalet», figurativă şi abstractă, invadează pentru moment simezele cu supraproducţia sa. Artă de potolire, ea conţine în ea obiectivul ei limitat şi dubios, toate semnele unei existenţe efemere.*

... Pictura abstractă, diferită în concepţie, diferită în demersul ei, e legată tot de moda veche, de vechea pictură prin aceeaşi tehnică şi reprezentare formală care o frî- nează în elanul ei, făcîndu-i echivoce cuceririle. Or, aceste cuceriri sînt de anvergură!

Din incomensurabila complexitate a creaţiei anterioare, abstracţii au desprins dualitatea formâ-culoare care e chiar esenţa ei, şi pe care o voi numi de aci înainte

unitate plastică sau, pe scurt, « unitate ».
... Marilor stiluri ale trecutului li se adaugă de acum înainte «stilul beton», realitate a prezentului. Tendinţa plastică se îndreaptă din nou spre monumental. Una din «salvările» frescei este policromia arhitecturii în care pictura se integrează în planuri şi volume. Era soluţiilor strict bidimensionale e încetul cu încetul depăşită; unitatea formâ-culoare accede la spaţiu şi integrează în domeniul său două noţiuni noi şi anume «mişcarea » şi « durata temporară ». Curentul ¿e despuiere, valabil de la începutul secolului încoace, se încheie, începe era unei prodigioase îmbogăţiri.

V I C T O R V A S A R E L Y (revista «Cimaise *. nr. 4, februarie-martie 1954)

UN INDEPENDENT: JEAN DUBUFFET ŞI « ARTA BRUTĂ »

Adevărata artă e întotdeauna acolo unde nu ne aşteptăm. Acolo unde nimeni nu se gîndeşte la ea şi nu-i pronunţă numele. Artei nu-i place să fie recunoscută ori chemată pe adevăratul ei nume. Dispare numaidecît. Arta e un personaj pasionat îndrăgostit de incognito. De îndată ce e identificată, de îndată ce e arătată cu degetul, dispare lăsînd în locul ei un figurant laureat ce poartă pe spinare o mare pancartă pe care scrie ARTA şi pe care toată lumea o stropeşte numaidecît cu şampanie în timp 302
ce conferenţiarii o plimbă din oraş în oraş cu un inel în nas. Aceasta e falsa doamnă Artă. Aceea pe care o cunoaşte publicul, de vreme ce el poartă laurii şi pancarta. Adevărata doamnă Artă nu e în pericolul de a se acoperi de pancarte ! De aceea nimeni n-o recunoaşte. Se plimbă pretutindeni, toată lumea a întîlnit-o în cale şi o bruschează de douăzeci de ori pe zi la fiecare colţ de stradă, dar nimănui nu-i vine ideea că tocmai ea ar putea fi doamna Artă despre care se spun atîtea lucruri bune. Pentru că n-are de loc aerul. înţelegeţi, falsa doamnă Artă pare mai curînd a fi adevărată, dar adevărata n-are acest aer! De aceea ajungem să ne înşelăm! Mulţi se înşală!...
... înainte de a încheia această expunere dorim să spunem

cîteva cuvinte despre nebuni. Nebunia îşi alege omul, îi dă aripi şi-l ajută să vadă şi numeroase din obiectele (aproape jumătate) pe care le conţine expoziţia noastră sînt opere ale pensionarilor spitalelor de psihiatrie. Nu vedem nici un motiv de a le prezenta, aşa cum fac unii, într-o secţiune aparte. Toate legăturile pe care le-am avut (numeroase) cu colegii noştri purtînd mai mult sau mai puţin clopoţei ne-au convins că mecanismele creaţiei artistice sînt, în posesia lor, exact aceleaşi pe care le are orice persoană considerată normală; de altfel, această distincţie între normal şi anormal ne pare destul de insesizabilă; cine e normal? Unde e omul dumneavoastră normal? Arătaţi-ni-l! Actul artei, cu extrema tensiune pe care o implică,cu marea febră ce-l însoţeşte, poate fi el vreodată normal? În sfîrşit, «maladiile» mentale sînt extrem de diverse – tot atîtea boli cîţi bolnavi – şi ar părea cu totul arbitrar să le punem pe toate în aceeaşi oală spaţioasă a Bolii. Punctul nostru de Vedere asupra acestei probleme este că funcţiunea artei e în toate aceste cazuri aceeaşi şi că nu există o artă a nebunilor mai conturată decît arta dispepticilor şi a bolnavilor de genunchi.

(Arta brută preferată artelor culturale, **Paris, galeria** René Drouin, 1949)

Vocile prafului, sufletul prafului, mă interesează mult mai mult decît floarea, copacul sau calul, căci le presimt ca mai ciudate. *Praful e o fiinţă atît de diferită de noi.*

303 *Chiar şi această absenţă a formei definite... am vrea să ne schimbăm în copac, dar să ne transformăm în praf – într-o fiinţă astfel* continuă *– ar fi cu mult mai tentant. Ce experienţă! Ce informaţie!*

... Afirm că toate aspectele ce se produc în lumea fizică (şi lumea mentală este desigur inclusă în aceasta din urmă), în toată întinderea tuturor faptelor, fie că e vorba de munţi sau de chipuri, de mişcări de ape sau de forme de fiinţe, toate sînt verigi ale aceluiaşi lanţ şi depind toate de aceeaşi cheie; tocmai de aceea afirm că formele de păsări urlâtoare ce apar în planşa mea pătată de cerneală cu aceeaşi origine ca şi păsările adevărate, au cel puţin în parte origini comune, sînt *într-o măsură păsări adevărate ca şi tipurile de gesturi pe care le discern într-unele din aceste pete, o privire strălucitoare, chipul zîmbitor ce pare să se ivească sînt rezultatul mecanismelor ce produc pe aiurea aceste gesturi, această*

privire, acest rîs, sînt gesturi aproape *adevărate, priviri adevărate, se înrudesc în orice caz cu ele ori sînt, dacă vrem, omologi, avortoni, aspiraţii neîmplinite. Cît priveşte această fiiinţă pe care o observ, cu înfăţişare de om surprins, semănînd şi cu un cal cabrat, sprijinit totuşi într-un singur picior ca o marotă şi al cărui bot se denaturează în ceva inform şi absurd, afirm că mecanismele ce au determinat formarea sa comportă elemente care, combinate diferit, au produs altădată, pe alte planuri, figura omului sau aceea a calului, au surprins omul ori au făcut calul să se cabreze. Cum de putem crede în întîmplare? Orice lucru are o cauză...*

... E vorba de o mînuire, să zicem filozofică, sau poetică (e acelaşi lucru; filozofia n-a fost niciodată altceva decît poezie cu picioare greoaie), ea constă în a apropia, într-o formă foarte manifestă şi convingătoare, faptele cele mai depărtate, în a provoca lunecările fiecăruia dintre ele în planul altuia, dintr-un regn într-altul, în a-l face pe fiecare capabil să devină în orice moment orice altceva. Dispozitivul meu funcţionează ca o maşină de abolit numele lucrurilor, de lichidat cloazonările pe care spiritul le impune diferitelor obiecte, diferitelor sisteme de obiecte, diferitelor registre de fapte şi de lucruri şi diferitelor planuri ale gîndirii, o maşină de dereglat întreaga ordine instituită de spirit în zidul fenomenelor şi de şters dintr-o dată toate căile pe care le-a trasat, o maşină care să pună în imposibilitate orice 304 *raţiune şi să readucă toate lucrurile la echivoc şi confuzie. Mica mea piesă de ierbar înecată în cerneală devine joc de lumină pe pămînt, devine nor fantastic pe cer, devine vîrtej de apă, devine suflu, devine strigăt, devine privire. Totul se amestecă şi se interferează. Acestea sînt încîntările jocului meu şi prin ele acest joc mă pasionează atît de puternic.*

(*Amprente*, « Les Lettres nouvelles*, aprilie 1957)

FRAGMENT DINTR-UN DIALOG ÎNTRE SAMUEL BECKETT SI GEORGES DUTHUIT DESPRE BRAM VAN VELDE

D. Vorbeaţi de o artă diferită de întreaga artă practicată

pînă în ziua de azi. La Bram Van Velde vă gîndeaţi, nu-i aşa, făcînd această distincţie radicală?

B. Da. Cred că e primul care acceptă o anumită situaţie şi care consimte la un anumit act.

D. Ar fi prea mult să vă rog să enunţaţi încă o dată, şi pe cît mai simplu cu putinţă, situaţia şi actul pe care le consideraţi a fi ale lui?

B. Situaţia este aceea a omului fără putere care nu poate acţiona, în cazul de faţă nu poate picta, cînd e obligat să picteze. Actul este acela al omului care, lipsit de putere, incapabil să acţioneze, acţionează totuşi, în cazul de faţă pictează, pentru că este obligat să picteze.

D. De ce este obligat să picteze?

B. Nu ştiu.

D. De ce este incapabil să picteze?

B. Pentru că n-are ce să picteze, nici cu ce.

D. Rezultă de aici, după dumneavoastră, o artă de un tip nou?

B. Printre aceia pe care-i numim mari artişti nu văd nici unul ale cărui posibilităţi de expresie, ale sale proprii, ale artei sale, ale umanităţii să nu fie preocuparea dominantă. Domeniul creatorului este domeniul acţiunii – pe acest postulat se întemeiază orice pictură. Mult de exprimat, puţin de exprimat, puterea de a exprima mult, puterea de a exprima puţin, se confundă într-o singură şi aceeaşi dorinţă, aceea de a exprima, cit mai veridic cu putinţă, sau cît mai frumos cu putinţă, după mijloacele sale, ceea ce.. .

D. Un moment. Trebuie să înţeleg prin aceasta că pictura lui Bram Van Velde este inexpresivă?

B. ***(Cincisprezece zile mai tîrziu.)*** **Da.**

D. Sesizaţi oare absurditatea afirmaţiei pe care o faceţi? B. Sper.

D. Ceea ce spuneţi se rezumă la: forma de expresie cunoscută sub numele de pictură, pentru că din motive obscure sîntem obligaţi să vorbim despre pictură, a trebuit să-l aştepte pe Bram Van Velde pentru ca să dispară neînţelegerea în umbra căreia trudise îndelung şi cu atîta curaj şi anume că funcţiunea ei era de a exprima cu ajutorul pigmenţilor.

B. Alţii au simţit că arta nu e în mod necesar expresie. Dar atîtea eforturi depuse pentru a face arta independentă de ocazie [8] ei n-au izbutit decît să-i lărgească repertoriul. În Bram Van Velde îmi place să-l văd pe primul artist care lipseşte, eliberează dacă vreţi pictura de orice ocazie, ideală şi materială, primul ale cărui mîini nu sînt legate de certitudinea că exprimarea este un act imposibil.

D. N-am putea însă afirma, fie şi admiţînd această fantastică teorie, că

---

[8] Ocazie: ansamblu de antecedente a căror consecinţă se voeşte tabloul.

ocazia picturii sale e însăşi dilema în care se află şi că pictura sa exprimă imposibilitatea de a exprima ?

B. N-am putea găsi o metodă mai ingenioasă pentru a-l aduce cu bine în sînul lui Avram. Să fim măcar o dată atît de inconştienţi pentru a nu bate în retragere. Toţi au făcut-o cu înţelepciune înaintea ultimului deznodămînt pentru a se întoarce la simpla mizerie în care mame virtuoase pot fura pîine veche pentru droaia de copii înfometaţi. Există mai mult decît o diferenţă de grad între a fi strîmtorat, strîmtorat de lume, strîmtorat de tine însuţi şi a fi total lipsit de aceste stimate comodităţi. Una este o dilemă, cealaltă nu.

(« Transition * nr. 5)

(Text redactat în limba engleză în 1949. – Catalogul unei expoziţii Bram Van Velde, Paris, galeria Michel Warren, 1955)

BIOGRAFII

ATLAN (Jean)

Născut în 1913 la Constantine (Algeria). Trăieşte la Paris din 1930. începe să picteze în 1941. Principalele sale expoziţii au avut loc la galeria Maeght (1947) şi la galeria Bing (1956). /încetează din viaţă la Paris, în anul 1960.j

BAZAINE (Jean)

Născut în 1904 la Paris. Studiază iniţial sculptura, apoi, începînd de la vîrsta de douăzeci de ani, începe să picteze într-un stil care a evoluat încetul cu încetul spre forme pure. Laureat al premiului Blumenthal în 1938. Expoziţii la galeriile Jeanne Bûcher, Carré, Maeght. Vitralii pentru biserica din Assy (1950) şi mozaicul de la Audincourt (1951). A publicat în 1948 volumul Note despre pictura de azi.

BISSIÈRE (Roger)

Născut în 1888 la Viïleréal (Lot-et-Garonne). Vine la Paris la vîrsta de 20 de ani. Publică studii de pictură în revista « L*'Esprit Nouveau». Profesor la Academia Ranson. După o perioadă în care opera sa e inspirată de cubism, renunţă la pictură timp de cîţiva ani, reîn- cepînd apoi să lucreze într-o manieră mai liberă şi personală; expune regulat, începînd din 1947, la galeriile Jeanne Bûcher şi René Drouin. Marele Premiu naţional al artelor în 1952. /încetează din viaţă la Marmignac, în*

anul 1964.

BRYEN (Camille)

Născut în 1907 la Nantes. Trăieşte la Paris din 1926. Pictor, poet şi gravor. Expune, începînd din 1932, la galeriile Colette Allendy (1952 şi 1953), Pierre (1954), Stadler (1956).

DEWASNE (Jean)

Născut în 1921 la Lille. Studii ştiinţifice şi muzicale. 307 *Iniţial arhitect, începe curînd să picteze şi devine profesor la Atelierul de artă abstractă din Paris. Expoziţii la galeria Denise René.*

DEYROLLE (Jean)

Născut în 1911 la Nogent-sur-Marne. După studii la Şcoala de artă şi de publicitate din Paris elaborează o operă personală şi expune în mod regulat, în special la galeria Denise René din Paris.

DUBUFFET (Jean)

Născut în 1901 în oraşul Le Havre. Din 1918 trăieşte la Paris unde urmează cursuri la întîmplare, pictează, se ocupă de afaceri comerciale şi execută măşti de mario-nete. Incepînd din 1942 se consacră exclusiv operei sale de pictor (caracterizată la început de folosirea materia-lelor naturale din care obţine efecte noi), şi de litograf'. Principalele sale manifestări: Hautes Pâtes *(galeria Drouin, 1946); crearea unei* Companii şi a Sediului Artei brute *(1948);* Arta brută preferată artelor culturale *{galeria Drouin, 1949);* Asamblări de amprente *(galeria Rive Gauche, 1956). Numeroase scrieri, în special* Prospect pentru amatorii de tot felul *(Gallimard, 1946). Din 1955 trăieşte la Vence.*

ESTÈVE (Maurice)

Născut în 1904 la Culan (Cher). Frecventează Academia Colarossi, la Paris, lucrînd apoi, în 1923, la Barcelona unde conduce un atelier de desen pentru imprimeuri. Reîntors la Paris se consacră operei sale de pictor, sub semnul căutărilor pe care le rezumă într-o sinteză « formâ-spaţiu-lumină». Expoziţii la galeria Carré (1948) şi la galeria Galanis (1955 şi 1956).

FAUTRIER (Jean)

Născut în 1898 la Paris. Studiază în Anglia. După războiul din 1914—1918^ Paul Guillaume se interesează de primele sale pînze. Între 1935 şi 1939 trăieşte în Alpi, ca hotelier şi profesor de schi. După cel de-al doilea război mondial trăieşte şi lucrează în împrejurimile Parisului. Expoziţii la Bernheim în 1935, la Gallimard în 1939, la galena Drouin în 1945 şi la galeria Rive Droite în 1955 (Obiecte), 1956 (Nuduri) şi 1957 **308**

(Partizani). /Încetează din viaţă la Chătenay-Malabry, în anul 1964.1

GISCHIA (Léon)

Născut în 1903 la Dax (Landes). Studii literare şi de istoria artei. Începe să picteze în 1923. Elev al lui Friesz şi al lui Léger. Numeroase călătorii în străinătate. Picturi şi decoruri pentru teatru.

GRAVES (Morris)

Vezi pag. 118

HAARDT (Georges van)

Născut în 1907 la Poznan. Studiază dreptul şi filozofia. între 1933 şi 1939 este magistrat. A trăit în Italia, Grecia, Turcia, apoi în Israel. Stabilit la Paris, din 1950, expune la galeriile Nina Dausset şi Facchetti.

HARTUNG (Hans)

Născut în 1904 la Leipzig. Călătoreşte la Basel, Dresda, München, unde îl cunoaşte pe Kandinsky, u cărui operă exercită asupra sa o mare atracţie. în 1935 părăseşte Germania, stabilindu-se definitiv la Paris unde-şi continuă o operă al cărei stil actual este împlinirea experienţelor plastice întreprinse încă de la vîrsta de douăzeci de ani. Intrat în Legiunea străină în timpul celui de-al doilea război mondial, este rănit în luptele împotriva trupelor fasciste şi i se amputează un picior. Devine cetăţean francez în 1946. Numeroase expoziţii, în special la Paris, la galeria Carré şi la Gallerie de France.

HERBIN (Auguste)

Născut în 1882 în apropiere de Cambrai (Nord). După o operă de inspiraţie cubistă, face picturi abstracte cu elemente geometrice, începînd din 1926. Fondator, împreună cu Vantongerloo, al grupului Abstracţie- Creaţie *în 1931; exercită după această dată o anumită influenţă asupra unui grup de tineri pictori abstracţi contemporani. Expoziţii la salonul Realităţilor Noi şi la galeria Denise René. /încetează din viaţă la Paris,* 309 *în anul 1960.1*

HOSIASSON (Philippe)

Născut în 1898 la Odessa. *Soseşte la Paris în 1924. Devine cetăţean francez în 1928. Prima sa expozţiei are loc în 1921, la Roma. în 1956 expune la galeria Stadler din Paris.*

LANSKOY (André)

Născut în 1902 la Moscova. Soseşte la Paris în J921. Frecventează Academia Grande Chaumière. *începe să expună cu pictorii ruşi. Primele sale guaşe abstracte datează din 1944. Începînd din 1948 expune în mod regulat la galeria Carré. Din 1950 execută cartoane de tapiserie pentru atelierele de la Aubusson.*

LAPIQUE (Charles)

Născut în 1898 la Theizé (Rhône). *Doctor în ştiinţe.*
Se consacră picturii începînd din 1943. Expoziţii la galeriile Carré (1947), Denise René (1951), Galanis (1953 şi 1956). Trăieşte la Paris.

LE MOAL (Jean)

Născut în 1909 la Authon-du-Perche(Eure-et-Loire).
Elev al lui Bissière la Academia Ranson, unde face cunoştinţă cu Manessier. Începînd din 1940 lucrează şi expune la Paris, în special la galeria Drouin (1944). Lucrări decorative şi scenografie de teatru.

MAGNELLI (Alberto)

Născut în 1888 la Florenţa. Prin 1913 îi frecventează pe futurişti, dar lucrează, începînd din 1915, într-un spirit *diferit, începînd să picteze tablouri abstracte, în culori dispuse în aplaturi. După reîntoarceri succesive la o artă semifigurativă, se îndreaptă prin 1933 spre abstracţia pură. Trăieşte în majoritatea timpului în Franţa. în 1947 are loc o importantă expoziţie a operei sale, prezentată de Arp la galeria Drouin.*

MANESSIER (Alfred)

Născut în 1911 la Saint-Ouen. (Somme). La Paris este elevul lui Bissière, la Academia Ranson. După ce se retrage un timp într-o mînăstire, opera sa capătă o orientare religioasă. Execută numeroase vitralii pentru biserici (Bréseux, Arles, Basel). Expoziţii la Gallerie de France, Paris.

MATHIEU (Georges)

Născut în 1921 la Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais). Studii de drept şi de filozofie. începe să picteze prin 1942; în 1947 se stabileşte la Paris. Expune la galeriile René Drouin şi Pierre Lœb. A adresat o declaraţie pictorilor americani de avangardă, de care se consideră apropiat ca spirit.

PIAUBERT (Jean)

Născut în 1900 la Feydieu (Gironde). Frecventează Şcoala de bele-arte din Bordeaux. Sosind în 1922 la Paris, execută mai întîi desene pentru ţesăturile lui Paul Poiret şi decoruri de teatru. Va lucra ulterior pentru tipografia Draeger, executînd şi cartoane de tapiserie pentru Aubusson. în 1932 are loc prima expoziţie a operei sale de pictor la galeria Zafi. Începînd din 1946 evoluează spre forme abstracte. Expoziţii la galeriile Creuze şi Denise René.

POLIAKOFF (Serge)

Născut în 1906 la Moscova. Călătoreşte în Europa centrală, apoi se stabileşte la Paris (1924). Din 1935 pînă în 1937 studiază la « Slade School » din Londra. Se reîntoarce apoi la Paris, unde pictează primele sale compoziţii abstracte, împrietenindu-se cu Delaunay şi Kandinsky. în 1947 i-a fost atribuit premiul Kandinsky- I încetează din viaţă la Paris în 1969.

POLLOCK (Jackson).

Vezi pag. 120

RIOPELLE (Jean-Paul)

Născut în 1923 la Montréal. Soseşte la Paris în 1946 şi participă la expoziţia internaţională a suprarealismului, organizată de galeria Maeght în 1947. Expune ulterior la galeriile Nina Dausset, Facchetti. Pierre Loeb.

SCHNEIDER (Gérard)

Născut în 1896 la Sainte-Croix (Elveţia). Începînd din 1916 frecventează Şcoala de arte decorative şi Şcoala de bele-arte din Paris. Numeroase expoziţii în Franţa şi în străinătate.

SERPAN (Iaroslav)

Născut în 1922 la Praga. Trăieşte la Paris din 1927. Studii de biologie şi de matematică la Sorbona. Pictează începînd din 1940. Principalele sale expoziţii au loc la Paris, la galeriile Facchetti şi Stadler (1955, 1956, 1957).

SINGIER (Gustave)

Născut în 1909 la Warneton (Belgia). Naturalizat francez, trăieşte la Paris de la vîrsta de douăzeci de ani. Elev la Şcoala Boulle, devine desenator, decorator, apoi, începînd din 1936, se consacră propriei sale opere. Execută tapiserii şi vitralii. Numeroase expoziţii, în special la Gallerie de France.

SOULAGES (Pierre)

Născut în 1919 la Rodez (Aveyron), unde lucrează multă vreme de unul singur. în 1946 se stabileşte la Paris, unde expune la Salonul supraindependenţilor, apoi în numeroase galerii din Franţa şi străinătate. Execută decoruri şi costume pentru teatru. ("Puterea gloriei *de Graham Greene).*

STAËL (Nicolas de)

Născut în 1914 la Petersburg. După lungi călătorii în Belgia şi Olanda se stabileşte în 1932 la Paris unde execută cîtva timp decoruri pentru a-şi cîştiga existenţa. Pleacă apoi în Spania şi în Italia. în 1940 se întoarce la Paris unde se împrieteneşte cu Braque; se instalează apoi la Antibes, unde se sinucide în 1955. Opera sa, începută sub semnul abstractului, a evoluat de prin 1950 spre o artă semifigurativâ care face loc prezenţei obiectului. Expoziţii la galeriile Jeanne Bûcher (1945) şi Jacques Dubourg (1950,1958 – colaje). Mare retro-spectivă la Muzeul de Artă Modernă al oraşului Paris, în 1956.

TAL COAT (Pierre)

Născut în 1905 din părinţi pescari bretoni, în apropiere de Pouldu; lucrează la Paris, iar după război la « Château Noir», vechea reşedinţă a lui Cézanne din apropiere de Aix-en-Provence. Expune la galeria Maeght.

TOBEY (Mark)

Vezi pag. *122* **TORRES**

GARCIA (Joaquin)

S-a născut şi a murit la Montevideo (1874—1949)« *Studii de pictură la Barcelona, New York apoi la Paris, unde trăieşte* din 1924 *pînă în* 1932 *şi întemeiază, împreună cu Michel Seuphor, revista şi grupul* Cerc şi pătrat. *Reîntors la Montevideo, înfiinţează o Şcoală de artă şi publică singur revista «Cerc şi pătrat », continuînd totodată a picta într-un stil a cărui concepţie ideografică mărturiseşte originile sale indiene*.

UBAC (Raoul)

Născut în 1910 *la Malmédy (Belgia). Trăieşte la Paris din* 1929. *Frecventează Montparnassul şi academia Grande Chaumière. Din* 1932 *pînă în* 1939 *se consacră cercetărilor în domeniul fotografiei şi face parte dintr*-un *grup suprarealist. Din* 1942 *revine la desen şi pictură, găsindu-şi maniera actuală. Expoziţii la galeria Maeght* (1950, 1955 *şi* 1958).

VAN VELDE (Bram)

Născut în 1895 *în apropiere de Leyda (Olanda). Trăieşte la Paris din* 1924. *Expoziţii la galeria Maeght.*

VAN VELDE (Geer)

Născut în 1897 *în apropiere de Leyda (Olanda). Trăieşte la Paris începînd din* 1925. *Expoziţii la galeria Maeght.*

VASARELY (Victor)

Născut în 1908 *la Pécs (Ungaria). Cunoaşte la Budapesta lecţia* Bauhaus-iz/ui; *vine în* 1930 *la Paris, unde se consacră picturii. Expune la galeria Denise René.*

VIEIRA DA SILVA (Maria Helena)

Născută în 1908 *la Lisabona. Stabilită la Paris din* 1928. *Trăieşte un timp în Europa centrală, apoi în Portugalia şi Brazilia. Expune la Paris, la galeriile Jeanne Bûcher şi Pierre Loeb.*

WOLS (Otto Alfred Schulze Battman zis)

Născut în 1913 *la Berlin. Se stabileşte în* 1932 *la Paris* 313 *unde practică mai întîi fotografia începînd apoi să deseneze, încurajat de P.-H. Roche şi apoi de f.-P. Sartre şi de Simone de Beauvoir. Expoziţie la galeria Drouin în* 1947. *Wols moare la Paris în* 1951.

ZACK (Léon)

Născut în 1892 la Nijni-Novgorod. Trăieşte la Florenţa şi la Berlin, iar după 1923 la Paris.

ZAO WOU-KI

Născut în 1920 la Pekin. Urmează Şcoala de artă din Hanceu, unde devine profesor. în 1948 se stabileşte la Paris, unde expune la galeria Pierre şi apoi la Gallerie de France.

CONCLUZII

T a capătul acestei lucrări ne întrebăm dacă am izbutit să creăm cu adevărat o panoramă, sau numai un parcurs? Şi aceasta pentru că, după Hegel, ca şi după Hugo, Michelet, Marx şi după atîtea alte spirite de la 1848 care au relevat omul în devenire, progresele şi revoluţiile sale, nu ne mai putem situa decît dintr-un punct de vedere istoric. Realitatea nu ne mai apare decît în mişcare. Arta, ca orice alt domeniu, este şi ea istorie.

Această istorie a fost destul de precipitată. Am asistat şi asistăm la o succesiune de invenţii plastice; sîntem surprinşi, dar reţinem fiecare efort al geniului creator. Tot ce putea stabiliza controlul naturii (dogme estetice, reguli şcolăreşti, acordul cu gustul public, comparaţia cu natura) a dispărut, pentru a lăsa cîmp liber iniţiativelor geniului creator. Acesta s-a bucurat de puteri depline. Un impuls eroic l-a împins spre inovaţii permanente, spre neîncetate repuneri în discuţie, nu atît în ce priveşte viziunea asupra lumii cît arta însăşi de a picta, de a sculpta, spre o prodigioasă şi contradictorie proliferare de forme şi de maniere inedite. Această nelinişte s-a manifestat nu numai în cursul general al istoriei artistice a veacului, ci în cursul însuşi al carierei fiecărui artist în parte: foarte adesea, aceasta, în loc de a se mărgini să-şi ilustreze şi să-şi pună în valoare descoperirile, s-a simţit repede atrasă de o anume nerăbdare inventivă, pentru a se aventura pe alte căi şi

spre alte formule. în acest sens, Picasso apare ca tipul extrem al artistului pe care avea să-l producă epoca noastră. Iar Apollinaire, ca tipul extrem 315 al poetului inspirator al acestui artist totdeauna plin
de ipoteze fecunde, de propuneri ciudate şi care îl incită pe artist fiindcă sînt în măsură să producă mutaţii în logica creaţiei artistice, să-i modifice raţiunile şi principiile făcînd-o să derive din alte izvoare, angajînd-o în consecinţe imprevizibile, transplantînd-o într-un climat necunoscut.
Schimbarea a devenit lege. Această imensă libertate a operaţiei creatoare a fost întărită de cunoaştere. Nici o epocă n-a fost, ca epoca noastră, în posesia unei ştiinţe atît de întinse în domeniul istoriei artei şi a artelor, după cum nici n-a fost atît de interesată să dispună de ele. Situîndu-se ea însăşi în istorie, epoca noastră trebuia să se intereseze de evoluţia tuturor stilurilor din toate timpurile şi din toate ţările. Deşi eliberată de constrîngerile şi disciplinele care în anumite momente fixează producţia artistică, ea n-o putea concepe pe aceasta în succesiunile ei, în înnoirile şi contradicţiile ei. Să aducem aici omagiul cuvenit unuia dintre primii istorici de artă care ne-au dat această perspectivă epică şi dionisiacă a scurgerii civilizaţiilor:
Elie Faure. Epoca noastră a respins astfel noţiunile academice de frumuseţe canonică ale secolelor privi-legiate, ca al lui Pericle sau al lui Ludovic al XlV-lea, noţiunea de civilizaţie înţeleasă în opoziţie cu orice *terrae incognitac* şi cu lumile barbare, proclamînd dimpotrivă principiul relativităţii culturilor şi stilurilor. Dacă Apollinaire a devenit profetul modurilor de a picta ce derivă din principiile ipotetice şi întemeiate pe *ca şi cîrid*, aceasta s-a întîmplat şi datorită faptului că pe atunci fuseseră revelate artele negre şi oceanice, ca şi arta lui Rousseau-Vameşul, acreditîndu-se astfei ideea că totul este posibil şi că o posibilitate echivalează cu oricare alta. Instinctul poate înlocui studiul, şi o tradiţie de sensibilitate populară se poate dovedi la fel de preţioasă ca şi tradiţia învăţămîntului oficial.
Am investit credinţa noastră în stilurile consacrate, am făcut din ele patrimoniul nostru în afara frontierelor, dincolo de care ne interzisesem să vagabondăm: iată însă

că arheologia, etnologia, călătoriile şi un demon neastîmpărat ne fac să presupunem ce ar fi putut deveni producţia noastră artistică dacă s-ar fi lăsat impregnată de toate curentele spirituale, valabile şi 316

ele, care din timpurile străvechi ale preistoriei au străbătut continentele.

Gustul, acest principiu de exclusivă rigoare de care eram atît de strîns legaţi, s-a alterat şi el cu totul. Ceea ce îl periclitează şi îl determină să se pronunţe nu mai sînt acum lucrurile în care se recunoaşte şi cu care se simte într-o dulce armonie, ci lucrurile care-l şochează. în fiecare obiect supus verdictului său, gustul caută o manifestare a geniului creator şi o vrea netă, extrem de diferenţiată. în această diferenţă el identifică unitatea omului, a fiinţei umane, care, în toate timpurile şi în toate locurile, pînă în locurile şi în timpurile cele mai îndepărtate şi greu de definit, în toate societăţile, chiar şi în cele mai diferite de societatea noastră, ne dă exemplul puterilor sale.

Mergi spre Auteuil te întorci pe jos acasă
Ai vrea să dormi printre fetişurile din Oceania şi Guineea
Printre Criştii cu alte forme ai unei alte credinţe...

Această meditaţie asupra nenumăratelor aspecte în care se încorporează geniul universal este melancolică, are melancolia exprimată de Dürer, melancolia ce caracterizează orice epocă de cunoaştere enciclopedică; dar în acelaşi timp e îmbătătoare şi exaltantă. Revelaţia unei imense comori îl incită pe posesor s-o sporească şi mai mult, căutînd în ea lecţii de diferenţiere, de variaţie, posibilităţi de imaginare a vreunei alte opere uimitoare şi ea. Privirea naturii, *imago mundi*, pusese la dispoziţia omului şi continuă să-i furnizeze desigur un inepuizabil repertoriu de semne şi de forme, pe care trebuie să le descopere, să le inventeze, să le reducă la chintesenţă, să le îmbine, să le reanime, reîncepînd mereu acest proces. Nu mai puţin stimulator este dicţionarul sau, cum zice André Malraux, « muzeul imaginar » pe care ştiinţa artei de care dispunem astăzi a izbutit să-l constituie. în lumina sa, geniul creator îşi extinde aria cuceririlor şi efervescenţei, pătrunde în toate direcţiile, stăpînind o vertiginoasă multitudine de tendinţe, de încercări, de teorii, de procedee, de speculaţii, de revoluţii şi de reacţii, de fugi şi de contrafugi, căutînd cu tot zelul să-şi 317

dovedească sieşi că principalul său motor este nevoia de schimbare şi de noutate. Conştiinţa pe care o are despre sine nu e de ordin intelectual. în acest caz, ea l-ar fi împins, aşa cum s-a întîmplat în alte timpuri, să se supună jurisdicţiei cîtorva reguli exterioare şi transcendente. Or, ea e de ordinul vieţii. Conştiinţa pe care geniul creator o are despre sine rămîne imanentă, confundîndu-se cu funcţiunea însăşi a propriei sale existenţe.

Această energie vitală, în permanentă acţiune, asigură originalitatea şi măreţia artei moderne. Am rămîne totuşi numai cu o imagine eteroclită, agitată în mod arbitrar, ameţitoare şi supărătoare prin fluctuaţiile ei, într-un cuvînt cu o imagine incomprehensibilă a artei moderne, dacă la această perspectivă orizontală n-am adăuga, ca pe nişte secţiuni verticale, considerarea marilor artişti care i-au dat naştere. Căci mari artişti sînt cei care au creat arta modernă şi care au creat-o aşa cum e. Prin forţă şi talent ei sînt egalii artiştilor care au creat vechile arte, iar arta lor, arta modernă, intră în succesiunea vechilor arte. Relatînd istoria succesivelor mutaţii numite cubism, expresionism sau abstract, am ţinut să ne oprim la examinarea unor figuri de artişti pe care epoca noastră le-a produs cu o viguroasă subordonare şi care sînt printre cele mai de seamă figuri umane pe care le-am putea admira. Văzute prin prisma unui destin individual, cele mai surprinzătoare invenţii estetice îşi pierd aparenţa insolită şi contingenţă; ele se justifică prin raţiuni accesibile oricui, pentru că sînt raţiuni umane. Mai mult, raţiunile unei persoane. 0 persoană determinată de originile şi de circumstanţele ei, avînd forţa convingerii, pasiunii, luptelor, voinţelor şi fatalităţii sale. 0 persoană, o conştiinţă. Desigur, e bine să analizăm formele noi produse de Renaştere şi să arătăm într-o *Kunstgeschichte ohne Namen*[9] felul în care rupturile violente sau tranziţiile mai lente au succedat morfologiei gotice. Dar istoria lui Leonardo da Vinci sau a lui Michelangelo nu e mai puţin profitabilă; ne apropiem de istoria generală şi obiectivă a acestei transformări în incarnarea a doi oameni, cu particularităţile spiritului lor, cu talentul şi intimitatea fierbinte a geniului lor patetic. La fel, vom deveni sensibili la necesitatea, poate contestabilă, în orice caz contestată, a artei moderne, atunci cînd ea nu va apărea ca necesitatea

---

[9] Istoria artelor fără nume proprii (N. tr.).

personalităţilor de mare importanţă care au creat-o. Semnele plastice pure, desprinse de context, izolate de mîna care le-a creat, deconcertează la început ca semnele matematice şi-l contrariază pe profan; ele nu devin inteligibile decît pentru un spirit analitic, sistematic şi explicativ. Or, ele sînt fructul unei experienţe umane, şi din acest context trebuie plasate după ce au fost constatate şi clasificate, recunoscîndu-li-se o semnificaţie. Genealogiei formelor i se opune realitatea operelor. Opere care sînt mesaje umane şi, ca şi autorii lor, persoane. Adevărate structuri organice, ele ne solicită acea percepţie sintetică descrisă de *Gestalttheorie,* dispun de o inepuizabilă putere de radiaţie, sînt palpitante de viaţă şi, contemplîndu-le, comunicăm cu ele o dată cu umanitatea omului care le-a făcut şi care continuă să le însufleţească şi să supravieţuiască în ele.

Arta modernă nu trăieşte însă numai prin existenţa artiştilor. Dacă ne-am menţine pe această poziţie, o mentalitate vulgară s-ar considera încă îndreptăţită să-i bănuiască pe artişti, de la cei mai mici şi pînă la cei mai mari (cei mici o dată cu cei mari), de anomalie şi gratuitate, de nu ştiu ce capriciu colectiv aberant, ca la vreo sectă văzută sau care ar putea fi văzută pro- fanînd idolii, făcîndu-i bucăţi şi înlocuindu-i cu detestabile statui groteşti. Această concepţie aparţine încă multor oameni care, ca urmare a crizei de rîs nebun ce a însoţit prima expoziţie a impresioniştilor în 1874, se complac să considere arta modernă ca pe un monstru şi s-o clasifice drept frivolitate, delir mental sau speculaţie financiară.

E greu de lichidat atît de uşor un fenomen aşa de continuu, de vast şi de viu ca arta modernă. Admiţînd că ea presupune o iniţiere, am constatat că prima treaptă a acestei iniţieri este considerarea artei nu drept un lucru în sine, pe care-l întoarcem pe o parte şi pe alta ca pe un meteorit, ci drept artă a unei epoci, produsă de artiştii acelei epoci. Arta Renaşterii nu e 319 o fantezie a istoricilor, a colecţionarilor şi negustorilor:

e arta lui Leonardo da Vinci şi a lui Michelangelo, aşa cum arta modernă e arta lui Braque, Chagall, Klee.

Dar arta Renaşterii e în acelaşi timp arta tuturor oamenilor Renaşterii; a fost făcută pentru ei, şi a fost făcută de către ei. Arta modernă este opera şi expresia epocii moderne. E *arta noastră.* Acest adevăr ne sare în ochi de

îndată ce descoperim că trăsăturile ei specifice, componentele, spiritul ei se acordă cu caracterul ştiinţific, cu componentele, cu spiritul altor activităţi ale epocii noastre. Sensibilitatea, aspiraţiile omului de azi, cu coordonatele sale de timp şi spaţiu, cu tehnicile, maşinile, comportamentul său fizic şi mental, cu obiceiurile şi preocupările sale economice, sociale, morale cu particularităţile evenimentelor cărora trebuie să le facă faţă, se manifestă în domeniul artei prin *această* artă. Orice observator atent nu poate să nu discearnă corelaţiile strînse între stilurile create de artiştii plastici şi stilurile altor arte, formele şi modele gîndirii contemporane, ideile, în sfîrşit toate stilurile noastre de viaţă.

El va observa că intenţiile artiştilor plastici de azi sînt conforme cu acelea ale arhitecţilor de azi, adică ale oamenilor însărcinaţi cu conceperea locuinţei noastre cu urbanismul, circulaţia, construirea şi amenajarea magazinelor şi uzinelor – însărcinaţi să dea epocii noastre un chip. Insinuaţi, în sfîrşit, pînă şi în cele mai mici decoruri ale existenţei noastre, în spectacolele şi în obiectele noastre uzuale. Secolul al XX-lea are stilul secolului al XX-lea.

Trebuie deci să considerăm că această febră a schimbării, ce caracterizează producţia artistică a secolului al XX-lea s-a exprimat, la urma urmelor, cu o anumită coerenţă, că nu e numai o virtute pe care am lăudat-o în sine, oricare ar fi rezultatele ei, aşa cum lăudăm încercările sublime, dar dezordonate sau inutile. De această admirabilă febră luăm cunoştinţă prin oameni şi prin operele lor: ajungem la concluzia că atîtea mişcări violente şi transformări diverse, departe de a produce un efect cacofonic, formează un ansamblu şi se caracterizează prin *unitate de stil*. în ce constă acest stil, al secolului al XX-lea? Fără a uita că abia am trecut de jumătatea lui, sîntem totuşi convinşi de importanţa şi de specificitatea noutăţilor care şi-au început cursul prin 1880 şi pe care ne considerăm

îndreptăţiţi să le marcăm cu cifrele secolului al XX-lea, atribuindu-le responsabilitatea acestuia. într-adevăr, începînd din 1880 îşi fac apariţia noi moduri de a vedea, de a simţi, de a crea, se desfăşoară revoluţii estetice, se vorbeşte de o artă modernă, există o artă a secolului al XX-lea; dispunem în prezent de condiţiile care ne permit

să afirmăm că această artă, în ciuda tumultului cu care ne-a învăluit şi ne-a ameţit, are trăsături caracteristice şi originale. Din prima clipă recunoaştem o operă din secolul al XX-lea, aşa cum recunoaştem o operă din secolul al XlII-lea sau al XlV-lea de pildă.

Care sînt, prin urmare, aceste trăsături? Care e acest stil? Nu vom întreprinde nici un astfel de studiu. El ar cere o altă metodă decît aceea a unei plimbări printre fiinţele şi lucrurile unei epoci. Plimbarea ne-a permis totuşi să obţinem pe parcurs unele indicaţii şi sugestii despre unitatea acestui stil. Să ne mulţumim să amintim aici că, de vreme ce am distins relaţii intime între numeroasele creaţii ale artei moderne şi transformările industriale şi tehnice ale erei noastre, va fi cazul să caracterizăm arta modernă în mod firesc prin trăsături de economie, de raţionalizare, de utilitate, acestea fiind, bineînţeles, transpuse din domeniul eficacităţii practice în domeniul speculaţiei spirituale libere şi dezinteresate. Aceeaşi predispoziţie mentală trebuie să apară în ambele domenii. Dar putem lua în considerare, în imensa producţie artistică a ultimilor 75 de ani, opere aparent foarte disparate, căutîndu-le măcar un numitor comun: primul care va apărea va fi un fel de lucidă simplificare, ce poate proveni după caz, moment şi loc, după personalitatea autorului, dintr-o aspiraţie de întoarcere la puritatea primitivă sau din acea similitudine fundamentală între creaţia artistică şi calculele şi transformările industriei. încă o dată, modele şi accidentele sînt infinit de diverse, dar ceea ce ne interesează aici este găsirea unei unităţi de spirit. Se va dovedi însă, cu cît apropiem mai mult aceste opere unele de altele, examinîndu-le, că spiritul care le-a produs tindea la simplificare, la elucidare, la discernerea esenţialului, că acesta era un spirit 321 prompt, predispus la viteză şi prin urmare precis şi
riguros, dibaci în captarea adevărurilor sale, în sesizarea dintr-o dată a acestora, un spirit calculat şi care respinge cu oroare tot ce nu este demersul şi scopul intenţiilor sale. Şi anume comentariul, anecdota, superficialitatea, ornamentul. Chiar şi acei maeştri moderni care excelează în farmec şi gratuitate, care au o vocaţie aparte pentru poezie şi sînt înzestraţi cu talent, trebuind doar să se lase în voia lui, care dau la iveală opere pe care am fi fost înclinaţi, în mod legitim să le considerăm de domeniul *luxului*, chiar şi aceştia îşi controlează printr-un calcul

lucid efuziunea, pentru a ajunge la un scop sigur şi perfect, la o elipsă, la o prescurtare, la o simplificare. Toţi, indiferent de deosebiri, sînt reuniţi în numele aceluiaşi spirit, care tinde la despuierea funcţională a arhitecturii: spiritul de sinceritate. Acest spirit le asigură claritatea constantă, obligîndu-i la perseverenţă în demersul lor, pînă la capăt. Poate că această din urmă obligaţie dă artei moderne, un aer atît de tranşant şi de provocator.

Se admite de obicei că o artă se supune unor norme exterioare. Nu propriei sale norme. Or, trăsătura cea mai profund esenţială a artistului modern este aceea de a-şi fi creat propria sa normă şi de a ţine seamă de ea cu loialitate, la nevoie căutîndu-şi altă normă, după epuizarea efectelor precedentei. Norma se afirmă însă, îşi subliniază afirmarea şi înlătură totul din calea ei, pentru a-şi face mai vizibilă şi mai sonoră afirmarea.

Trebuie să recunoaştem că unui univers plastic atît de mobil, în care fiecare mişcare se manifestă cu atîta voinţă de exces, e greu să-i recunoaştem unitatea. Această unitate e totuşi imanentă, vie, de aceeaşi natură ca şi diversităţile ce o constituie, şi sigură de ea însăşi ca o mamă care cunoaşte secretul dar îi lasă pe copii să discute între ei în modul cel mai pasionat.

E nevoie de multă răbdare pentru a descifra fizionomia unei epoci, pentru a-i citi sensul şi cuvîntul. Jocurile diversităţii sînt atît de zgomotoase şi atît de agitate încît stînjenesc perceperea ansamblului. îmi vine în minte următoarea poveste: am relatat-o de multe ori şi aceasta pentru că merită, căci este foarte lămuritoare în privinţa unui punct care desigur este capital. Era pe timpul cînd or-

ganîzam o retrospectivă Fernand Léger la Muzeul National de Artă Modernă din Paris. Colaboratorii mei şi cu mine voiam ca această expoziţie să fie monumentală şi, prin aceasta, conformă intenţiei predominante a artei lui Léger: ea trebuia să ajungă pînă în marele hol de la intrarea în muzeu. Era acolo, aproape de treptele de acces la galeria de expoziţii, un perete mare pe care ne gîndeam să instalăm una din cele mai mari compoziţii ale pictorului. Dar lîngă perete se afla o sculptură de Aristide Maillol, *Muntele*. Ea îşi avea fundaţia acolo de parcă ar fi făcut parte din arhitectura propriu-zisă a clădirii. Desigur, ideea acestei învecinări era întrucîtva supărătoare

pentru Léger, care mi-a şoptit în timp ce studiam proiectul expoziţiei: «N-ar putea fi îndepărtat *Muntele* acela?— Nu putem deplasa munţii chiar aşa cu una cu două, i-am răspuns. Lasă. 0 să vedem. » Compoziţia murală a fost instalată ... şi am văzut într-adevăr. A văzut şi Léger însuşi. Monumentalele figuri ale lui Léger se potriveau de minune cu monumentala figură a lui Maillol. Léger şi Maillol sînt desigur doi creatori, două temperamente creatoare, două genii pe care nimeni nu s-ar fi gîndit să le apropie vreodată, într-atît fiecare este marcat de individualitatea lui. Nu ştiu ce va fi gîndit Maillol despre Léger; cît despre Léger, e limpede că oricare ar fi fost reverenţa lui faţă de Maillol, nu şi-ar fi închipuit vreodată că între ei doi ar fi putut să fie făcută cea mai mică apropiere. Or, această apropiere se realizase cu un deplin succes. Exista dovada că figurile lui Léger şi ale lui Maillol sînt de aceeaşi dimensiune, de aceeaşi speţă biologică şi spirituală. Create conform aceleiaşi metode analitice, care separă părţile reconstituindu-le în vederea unui ansamblu grandios şi pregnant. în concepţia lor se manifesta fericit aceeaşi intenţie de simplificare, de reducere la esenţial, de articulare, de construcţie pe care am re- cunoscut-o cu intenţia primordială şi specifică a artei moderne. Maillol şi Léger, deşi erau din generaţii diferite, deşi aparţineau unor şcoli aproape opuse ale artei moderne, ne-au apărut dintr-o dată ca doi artişti ai artei moderne, ca doi moderni. Fără îndoială că această confruntare revela şi alte trăsături comune celor doi artişti, şi care depăşesc sistemul artei mo- clerne: de pildă caracterul lor « clasic »„ după definiţia pe care Wolfflin a dat-o clasicismului; dar aceasta e o clasificare foarte generală, şi alătură prin forţa lucrurilor artişti din timpuri şi din locuri cu totul diferite. Sau poate, şi mai concret, caracterul lor de francezi, moştenitori ai creatorilor artei romanice, originile lor, unul normand, celălalt mediteranean, tradiţia populară franceză. E normal însă ca în cadrul artei moderne, ca şi în arta romanică sau gotică, ca şi în arta Renaşterii, să identificăm curentele verticale ale culturii naţionale. Numai că – şi aceasta ne frapează în cazul de faţă – fiecare perioadă, în extensiunea ei orizontală şi internaţională, dispune de trăsături comune specifice. Etapele artei moderne din perioada artei universale ce începe prin 1880 şi pe care trebuie s-o desemnăm cu majuscule ca formînd un tot ce poate fi definit şi clasificat, se ilustrau în modul cel mai demonstrativ şi mai glorios în această întîlnire dintre creaturile unui mare sculptor şi ale unui mare pictor al secolului al XX-

lea.

Pătrunzînd mai adînc în complexitatea acestei arte, organice, a secolului al XX-lea, observăm că ar fi imposibil să facem abstracţie de activitatea artistică fără a compromite echilibrul tuturor activităţilor ce-l animă. Am văzut, într-adevăr, cum activitatea artistică, mai precis artele plastice, aşa cum se prezintă ele azi, într-o tendinţă din ce în ce mai efectivă de a se elibera de lumea exterioară, au intrat în interacţiune cu alte activităţi specifice ale timpului nostru, cinematograful de pildă, de aici rezultînd, în psihicul omului modern, o nouă distribuire a nevoilor şi funcţiunilor. Faptul că artele plastice au produs un curent abstract, iconoclast şi schizofrenic dacă-l considerăm în sine, ne-ar putea apărea ca o enigmă neliniştitoare: acest fenomen se lămureşte însă dacă-l examinăm în relaţie cu cinematograful, care ne menţine în contact cu realul, satisfăcîndu-ne nevoia imprescriptibilă de imagini şi curiozităţile imaginaţiei.

O altă nevoie, nevoia religioasă, e dislocată din vechile ei obişnuinţe, hăituită, mai puţin de o ostilitate declarată decît de doctrinele şi comportamentele ce implică o totală indiferenţă din acest punct de vedere, cel mai adesea reduse Ia obişnuinţe mecanice, fără strălucire

şi sens. Nu pentru că religiile şi-ar fi pierdut din forţa lor, nici bisericile... E sigur însă că civilizaţia noastră nu poate fi de loc pusă, ca de pildă aceea a evului mediu occidental sau a vechiului Islam, sub semnul unei religii. Dar trebuie să observăm că sentimentul religios există şi ia înfăţişări sub care trebuie să ştim să-l intuim...

Lipsit de semn confesional, desprins de orice comuniune de credinţă, lipsit de orice mit, de orice virtute eficientă, acest sentiment religios dezafectat se manifestă şi în mişcarea ce a împins epoca noastră la interesul pentru artele barbare şi primitive. Pe acestea le apreciem, desigur, ca artişti – dintr-un punct de vedere pur estetic, şi ele ne-au ajutat să ne ascuţim simţul estetic pentru a crea noi forme estetice şi a ne bucura apoi de farmecul lor insolit. Alăturînd zeilor greci şi sfinţilor medievali ai muzeului nostru tradiţional «fetişurile din Oceania şi din Guineea» i-am laicizat, în scopul de a ne situa în mod deliberat în planul strict al esteticii. Ştim totuşi că este într-adevăr imposibil să nu ţinem seama de loc, în contemplarea Parthe- nonului, a catedralei din Chartres, a unui Giotto sau Rouault, de puternicul factor de credinţă

ce a contribuit la crearea acestor opere. Am ajuns însă la o concepţie atît de puternică şi de netă în privinţa autonomiei domeniului estetic încît asimilăm repede opera, fără a diferenţia între aceşti factori şi ceilalţi constituenţi ai creaţiei şi emoţiei estetice: credincioşi şi necredincioşi sînt de acord în această privinţă, se înţeleg unii pe alţii ca artişti şi tot ca artişti se emoţionează în faţa frumuseţii surîsului khmer sau a surîsului de la Reims, fără a-i neglija totuşi spiritualitatea. Frumuseţe şi spiritualitate n-ar putea exista una fără cealaltă, sîntem convinşi, iar situîndu-ne în planul estetic, spiritul nostru, spiritul nostru de artişti se obişnuieşte cu o relaţie rînd pe rînd sau dintr-o analitică şi sintetică, între aceste două acte. Orice credincios, amator de artă, va recunoaşte că nu e în aceeaşi dispoziţie morală atunci cînd se închină în faţa unei frumoase imagini religioase din religia lui şi atunci cînd o contemplează ca artist.

Problema e alta în privinţa imaginilor religioase ale 325
popoarelor sălbatice şi primitive, despre care nu ni se spusese pînă acum că ar fi fost frumoase şi care serveau ori mai servesc încă unor religii care n-au însoţit dezvoltarea istorică a nici unei civilizaţii, care n-au inspirat nici o operă de artă recunoscută şi clasificată ca atare. În aceste imagini nu se manifestă în mod expres decît sentimentul religios. Ele nu există decît în funcţie de acest sentiment şi doar cu greu putem distinge momentul critic, crucial, în care autorul lor a putut căpăta conştiinţa că e nu numai executantul unui obiect cu funcţie religioasă, ci un artist, creatorul unei opere de artă. Această distincţie o putem stabili mai clar în domeniul esenţialmente istoric al artelor; emoţia noastră estetică e trezită de prima variantă, de prima determinare ce apare în producţia uniformă de obiecte ţinînd de un anumit domeniu.

Totuşi, în cazul artelor primitive sîntem solicitaţi să facem această distincţie. Fără îndoială că ea a avut loc. Căci, într-adevăr, preferăm un anume «fetiş» altuia, îl punem în vînzare acolo unde preţul său creşte, îl proclamăm obiect de muzeu. Iată-l integrat în cultura noastră estetică. în această îmbogăţire, în această lărgire a culturii estetice înregistrăm unul din fenomenele cele mai remarcabile ale timpului nostru. Pluteşte totuşi o îndoială asupra dreptului pe care ni-l arogăm, conform ideilor

noastre actuale, de a deosebi o intenţie de cea mai bună execuţie tehnică, artizanală, o tendinţă mai mult sau mai puţin instinctivă şi secretă de o perfecţiune ideală, pe scurt un început de artă în fabricarea unui obiect despre care ştim foarte bine că avea o formă strict canonică şi un uz strict ritual.
Nu exercităm în această privinţă oare un abuz de putere? De altfel, etnologii ne învaţă despre particularităţile mentalităţii primitive. Printr-o mişcare contrară aceleia care ne face să ne apropiem aceste misterioase obiecte şi să le rînduim în muzeul nostru imaginar, iată-ne deci făcînd efortul să ne depărtăm de noi înşine pentru a ne situa într-un univers mental cu totul distinct, în care domină sacrul.
Or, e destul să citim unele texte suprarealiste, să examinăm anumite intenţii actuale ale artei, de a se identifica cu magia, e destul să considerăm unele motivări ale artei abstracte sau ale artei brute, pentru a descifra ezitările şi iluminările prin care revelaţia artelor din 326
triburile primitive a declanşat o profundă nostalgie după religie. Religie eliberată de toate categorisirile confesionale, de toate raţionalizările teologiilor şi redusă la treapta ei cea mai elementară, la pura ei relaţie sacră.

Astfel, studiul artei moderne trebuie să deschidă drumurile^unui alt studiu, acela al conştiinţei omului modern. în cuprinsul acestei conştiinţe, nevoile şi funcţiunile, partea de raţiune şi de ideal, interesele, imaginaţia, acţiunea practică, raportul cu natura şi cu lucrurile şi raportul cu spiritul pur se organizează într-un mod original, pentru a contura figura unui om absolut diferit de omul epocilor precedente, o cu totul altă structură umană. Ceea ce constituie o civilizaţie nu e particularitatea activităţilor omului într-o perioadă dată, căci ele rămîn aceleaşi în toate timpurile şi răspund unor nevoi naturale şi constante ale omului. Ceea ce constituie o civilizaţie este forma acestor activităţi, relaţia lor reciprocă, gruparea, compunerea, echilibrul lor. Preponderenţa dobîndită de esenţa unei activităţi asupra esenţei celorlalte; singularitatea mijloacelor utilizate, care modifică de altfel ierarhia, făcîndu-le să producă opere care, la rîndul lor, îşi combină aspectele şi efectele pentru a forma un nou mediu uman.

Arta stă mărturie pentru această noutate. Energia ei s-a acordat în mod evident în secolul nostru cu energia care, tot în secolul nostru, a răsturnat condiţia şi regimul oamenilor. Renaşterea a trăit un sentiment de *melcncholia* dar tot ea a exclamat: *0 tempóra, o litterae! Juvat vivere!,* La fel, arta epocii noastre, a fost atrasă de bucuria dinamică de a participa la minunate transformări. Violenţa rupturii ei cu trecutul, setea ei de invenţie, preocuparea pentru construcţie, dorinţa de a participa la opera socială, analogia ei cu lumea maşinii, toate acestea atestă conştiinţa pe care a dobîndit-o omul despre prezentul său, confirmă satisfacţia lui de a trăi într-o perioadă anume. *0 tempóra !*

Viaţa în timpurile actuale şi în cursul lor, această 327 viaţă identificată cu durata timpurilor este ea însăşi

tîmp ce se scurge, timp istoric ce se îndreaptă spre un viitor. Există un spirit profetic în jubilarea artei moderne şi Apollinaire, al cărui mîndru cap însîngerat se ridică în pragul veacului este un *vcttes*[10]. Timpul în care am intrat o dată cu el este un timp nelimitat. Invenţia ajunge la o deplină dezvoltare şi în privinţa progreselelor secolului şi în privinţa artei sale. Sen- tirrientul prezentului e însoţit de o deschidere spre un viitor nedefinit şi de o aspiraţie spre libertate. Libertatea, iată ce revendică permanent arta modernă. Singurele-i constrîngeri nu-s decît de propriul ei resort; ele ţin de materialul folosit, or, muncitorul inventează aceste constrîngeri pentru a-şi asigura şi mai deplin independenţa şi singularitatea operei, am spune funcţionarea ei. Ele seamănă într-adevăr cu constrîngerile pe care i le impun inginerului sau arhitectului virtuala perfecţiune a organismului pe care-l construiesc şi convergenţa părţilor spre totul final. Constrîngeri de acest fel sînt cosubstanţiale libertăţii; ele sînt materia însăşi a exerciţiului ei. Şi această; libertate – activă, generatoare, mîndră de sarcinile ca şi de puterile ei, mereu severă, rebelă faţă de tot ce ar putea pretinde din exterior să-i tempereze elanul – este una din trăsăturile fundamentale ale artei moderne. De aceea, tiraniile politice au atacat arta modernă. Ele au recunoscut imediat în arta modernă ideea însăşi de libertate. Nazismul a persecu- tat-o sub numele de *entartete Kunst* [11]. Acuzaţie vană şi imbecilă sub paravanul căreia despotismul nu făcea altceva decît să lovească în duşmanul principal: libertatea...

Conştiinţa lirică a prezentului şi a dezvoltărilor sale posibile, spontaneitatea vitală a unei ere noi, pe cale de a-şi contura chipul, certitudinea de a avea un destin de aventură şi de libertate apar ca nişte sentimente de criză şi de început. Ele sînt motoare şi prin urmare le înregistrăm în arta modernă în măsura în care

[10] **Profet (N. tr.).**

[11] **Artă degenerată (N. tr.).**

aceasta este o acţiune. Şi acţiunea artei moderne s-a desfăşurat cu o minunată impetuozitate şi fecunditate. Dar secolul a cărui apariţie o saluta nu s-a manifestat numai prin progrese tehnice binefăcătoare şi prin ameţitoarea cucerire a elementelor: el a fost jalonat şi de lucruri îngrozitoare. Secolul ajungea abia la al cincisprezecelea an al său cînd începea un ciclu de catastrofe din care n-a mai putut ieşi, în care s-a înfundat apoi din ce în ce mai mult.

A desemna unul din secolele istoriei înseamnă a desemna o totalitate generală, o omogenitate a modurilor de viaţă, a sentimentelor, formelor, a găsi un sens comun al manifestărilor de tot felul. Această tonalitate generală, această omogenitate apar cel mai evident în artă. Putem astfel spune că arta secolului al XX-lea «exprimă» secolul al XX-lea, spiritul secolului al XX-lea şi elanul vital al acestuia. Dar acest elan vital, la care arta e cu precădere sensibilă şi pe care-l configurează este contrariat de evenimente. Pe cînd secolul, prin arta şi operele sale se exprimă sub semnul pozitiv, evenimentele şi înlănţuirea lor sînt în mare parte sub semnul negaţiei. Istoria nu poate adesea decît să înregistreze efectele debilităţii şi maliţiei oamenilor şi să constate că puterea lor de a acţiona se manifestă prin întreprinderi inutile sau răufăcătoare direct proporţionale cu enormitatea lor, asemenea creaţiilor avortone care în anumite cosmogonii urmează după creaţiile adevărate, ca o parodie satanică a lor. într-un cuvînt, şi la urma urmelor, prin eşecuri. Un bilanţ de acest fel caracterizează istoria secolului al XX-lea. S-ar părea că pentru a exprima complet acest secol, arta trebuie să poarte în egală măsură reflexul nefericitei ei istorii. Studiind arta unui secol dorim, într-adevăr, să recunoaştem în aceasta expresia nu numai a spiritului, ci şi a evenimentelor care s-au produs de-a lungul său. Nu, desigur, ca pe o ilustrare şi ca o imagistică, ci ca o consecinţă spirituală şi, de pildă, în cazul evenimentelor funeste, ca pe o nelinişte şi un haos traduse în limbajul formelor.

Problema este extrem de delicată şi a fost adeseori şi în diferite moduri exprimată. Istoricul civilizaţiilor Huizinga, se arăta uimit undeva, în magistrala sa carte despre *Declinul evului mediu*, că imaginea pe :are ne-o dă arta despre secolul al XV-lea, de pildă irta lui Van Eyck sa a lui Memling, a fost atît de fermecător senină. Pentru că noi considerăm acest secol irept un secol de mari războaie, de mari temeri, de :iumă şi de mare mizerie. Arta însă, departe de a fi o reprezentare

directă a vieţii, este o expresie a acesteia, ceea ce e mai subtil şi mai complet; şi e totodată o înfrumuseţare a vieţii. Trebuie, de asemenea, să observăm că ea poate fi în mîinile claselor diriguitoare ale unei societăţi, şi că acestea pot, în ciuda pericolelor, să se încăpăţîneze să obţină o imagine agreabilă şi fabuloasă a trecutului pe care înţeleg să-l conserve, în sfîrşit, dacă la flamanzii secolului al XV-lea se manifestă un pios ideal de înţelepciune burgheză şi casnică, iar la anumiţi francezi şi italieni din aceeaşi perioadă un manierism regresiv şi himeric, oglindă a unei vieţi de curte, cu atît mai înfloritoare cu cît agonizează mai din plin, – apar şi alte teme, mai analoge cu realităţile timpului, de jale şi moarte. Acestea sînt deghizările, contradicţiile, toată dialectica ce trebuie lămurită în tabloul artistic al unei epoci. Nu-mi dau seama dacă un astfel de studiu cu privire la tabloul artistic al epocii noastre ar fi încă de pe acum posibil. E poate treaba istoricilor care vor urma.

Căci, în sfîrşit, acest veac al XX-lea va fi cunoscut orori faţă de care ororile secolului al XV-lea, totuşi unul din cele mai sumbre din istoria Occidentului, nu par decît nişte bagatele. Cel puţin ororile secolului al XV-lea, ca şi acelea din atîtea alte secole, erau rezultatul, brut şi direct, al forţei. Morala principilor şi voinţa de putere erau pînă în zilele noastre morale veridice. Erau morale de tîlhari, dar de tîlhari intelectualmente oneşti. Adeseori, moralele secolului al XX-lea sînt moralele unor tîlhari mincinoşi. Nu vreau să spun că primii nu se foloseau de şiretenie, aceasta are una din armele arsenalului pe care-l foloseau într-un scop declarat şi în legătură cu care nu exista nici un echivoc. Odată constatată reuşita tiranului, a omului care face istoria, mecanismul procedeelor folosite pentru acest succes era demontat şi procedeele exploatate pentru noi succese: iar el era realistul care triumfa în lumea realităţilor: pentru masele moderne, adică pentru nenumărate elite moderne, acesta este o fiinţă divină care-i face pe oameni să creadă în divinitatea sa. Dacă minciuna era în trecut un mijloc practic, ea devine în secolul al XX-Iea un scop sacru. Minciuna a fost ridicată la treapta de maximă morală, şi sanctificată o dată cu telegrama din Ems a lui Bismarck, cu falsul patriotism al lui Maurras etc... Un secol supus la astfel de contorsiuni nu poate avea decît o conştiinţă bolnavă, într-adevăr, încrederea în ştiinţă este acum clătinată de descoperirile atomice de care oamenii nu ştiu cum să se folosească şi a căror posibilitate cea mai clară, este

aceea a distrugerii speţei şi planetei umane. De unde o panică vertiginoasă... Lumea occidentală, leagănul revoluţiilor şi al speranţelor revoluţionare, a devenit imperiul detestabil contra căruia se ridică masele obidite şi înfometate, purtătoare ale acestei speranţe. Lumea occidentală nu mai dispune de armele morale ale civilizaţiei: ştiinţa şi luminoasele ei certitudini, revoluţia şi voinţa de progres social şi de libertate. Nu mai are dreptul să vorbească în numele idealurilor pe care secolul al XX-lea le exprimase într-un mod atît de exaltat. Nu mai dispune de acea doctrină pe care se mîndrea s-o numească umanism, nici de mijloacele de aplicare ale acestei doctrine, în urma generoaselor elanuri ale secolelor al XlX-lea şi al XX-lea ne-am ales adesea cu minciuna, frica şi ferocitatea. Apar toate acestea în expresia artistică a veacului nostru ? Am văzut cît de delicată este această chestiune şi ce mecanism subtil de interferenţe şi contradicţii implică limbajul artistic al unei epoci. Epoca noastră e marcată de eşecuri atît de totale încît nu pot să nu producă în conştiinţa oamenilor o stare de oscilaţie şi de angoasă, şi poate tocmai acesteia trebuie să-i atribuim anumite întunecimi ale literaturii actuale, literatura fiind mai promptă decît arta în transcrierea neliniştilor contemporane. E sigur însă că arta, deşi expresia mai imediată, trebuie şi ea să dea seama într-un anumit mod. E rolul nostru de a descifra cum.

Sigur e că această mijlocire îi permite artei un mai mare cîmp de acţiune şi de dezvoltare autonomă. Arta e supremul refugiu al vieţii, ultima redută a spiritului, consolarea conştiinţei umane. Astfel că şi atunci cînd totul se transformă în distrugere, arta (prin însăşi natura ei creaţie) rămîne creaţie. Secolul al XX-lea oferă privirii un imens cîmp de ruine morale şi materiale, primele mai grave chiar decît cele din urmă, mai fundamental tragice, întru totul potrivite să suscite o *melancholia* mai profundă decît strivitoarea creştere a cunoaşterii problemelor. Totuşi, retraşi, din această devastare, există şi muncitori cu vocaţia de a produce capodopere, şi prin aceasta, de a transforma locuinţa, în sensul cel mai larg al termenului, adică mediul spiritual şi locuinţa reală a acestei umanităţi dislocate din ea însăşi şi de pretutindeni şi care nu mai poate decît să se îndoiască de ea însăşi, de bazele şi de anturajul ei.

în ciuda năvalei furtunilor, arta îşi păstrează virtutea ei de vigoare iniţială şi esenţială. Dintre toate activităţile

omului, ea e cea mai bine păstrată, ultima atinsă.

Se asociază cu celelalte activităţi spirituale şi practice în ce au ele mai efectiv. Se combină cu aceste activităţi în raporturi noi, pentru a constitui acea figură a omului modern care e gata să-şi ia locul în rîndul diferiţilor oameni din epocile precedente, ca o altă înfăţişare a omului bolnav iremediabil, cuprins de o decădere voită, dacă nu chiar din plin voită şi organizată. Arta însă, arta creatoare, e tocmai ceea ce pare a trebui să reziste acestei decăderi. De aceea, la naţiunile oprimate, ea apare ca domeniul în care se concentrează imediat spiritul de protest şi de libertate. La naţiunile nou născute sau a căror recentă tinereţe lipsită de o tradiţie profundă e totuşi pe calea unei puternice dezvoltări, ea este obiectul celei mai mari atenţii, al nerăbdătoarei şi orgolioasei dorinţe de existenţă şi de expresie originală. în sfîrşit, la vechile naţiuni civilizate din Europa, Franţa de pildă, pe care dezastrele le-au rănit în carnea lor vie, dar şi în sufletul lor, aceste manifestări sînt poate singurele datorită cărora naţiunile se pot făli cu o vitalitate continuă şi nealterată.

E în afara oricărei îndoieli faptul că repercusiunile monstruoaselor chinuri ale epocii noastre trebuie să fie înregistrate într-un fel în expresia sa artistică. Oricare ar fi obstinarea acesteia în privinţa conservării propriei energii, care este o energie pozitivă, e incontestabil faptul că observatorul viitor va putea discerne aceste repercusiuni. Poate că în special în ce priveşte 332
arta de după război el va fi determinat să atribuie unele aspecte ale ei unor motive de evaziune, de repliere sau de angoasă. Am văzut, o dată cu exemplul unei arte împlinite în dezvoltarea ei, completă în ţinuta ei, ca arta secolului al XV-lea, la ce mare complexitate de analize trebuie să facă faţă observatorul curios. Ar fi prematur să îndrăznim a emite judecăţi asupra ansamblului artei secolului al XX-lea. Omul secolului al XX-lea, oricît de ameninţată cu moartea ar fi umanitatea din el, a dovedit prin arta sa că e inspirat de o prodigioasă forţă de viaţă. Şi această dovadă a dat-o cel mai bine în artă, raportată la împlinirile trecutului şi în faţa incertitudinilor viitorului. Căci operaţia artistică, fiind determinare şi depăşire, este o operă de viaţă, opera însăşi a vieţii.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

1. Edvard MUNCH: *Dansul vieţii,* 1899-1900, 125x190 cm, Galería Naţională din Oslo
2. Maurice VLAMINCK: *Inundaţie la Ivry,* 1910, 73x92 cm, colecţie particulară, Paris
3. Emil NOLDE: *Rusaliile,* 1909, detaliu, colecţie particulară
4. Georg GROSZ: Coperta revistei *Die Pleite,* 1919
5. Paul KLEE: *Arhitectură tr anspar ent~structurală,* 1921, acuarelă, 23x32,5 cm
6. Paul KLEE: *Senecio,* 1922, 41x38 cm, Muzeul de Artă din Basel
7. Paul KLEE: *Portul*, 1938, 75x165 cm, Muzeul de Artă din Basel
8. Una din sălile expoziţiei Kandinsky la cea de-a XXV-a Bienală de Ia Veneţia, 1950
9. Vasili KANDINSKY: *Linie transversală,* 1923, ulei pe pînză, 115 x 200 cm, Muzeul din Düsseldorf
10. Umberto BOCCIONI: *Forma unică a mişcării în spaţiu*$_t$ 1913, bronz, Galeria Naţională de Artă Modernă din Milano
11. Gino SEVER INI: *Dansatoare la Bal Tabarin*$_t$ 1913, 61 x 46 cm, colecţie particulară, Milano
12. Giorgio MORANDI: *Natură moartă metafizică,* 1920, 68 X62 cm, colecţie particulară, Milano
13. Kazimir MALEVICI: *Compoziţie suprematistă,* 1919—20
14. Piet MONDRIAN: *Copacul albastru*, 1911, acuarelă, Muzeul municipal din Haga
15. Piet MONDRIAN: *Compoziţie în galben*, roşu, *albastru şi negru,* 1921, 59,2x59,5 cm, Muzeul municipal din Haga
16. Arshile GORKY: *Inaccesibilul,* 1945, 104x74 cm, Muzeul de Artă din Baltimore, Ohio
17. André MASSON: *Luptă de peşti*$_y$ 1927, 73x37 cm,
18. Mihail LARIONOV: *Reionism*$_t$ 1907, 30x20 cm
19. James ENSOR: *Intrarea lui Cristos în Bruxelles*, detaliu, colecţia Cazinoului din Ostende
20. Oskar KOKOSCHKA: *Autoportret,* 1917, 78x62 cm, colecţie particulară, Wuppertal
21. René MAGRITTE: *Terapeutul,* 1937, colecţie particulară, Belgia
22. Marcel DUCHAMP: *Nud coborînd scara,* 1912, 148x90 cm, Muzeul de Artă din Philadelphia
23. Salvador DALI: *Presimţirea războiului civil,* 1936, 110 x 84 cm, Muzeul de Artă din Philadelphia

24. Francis PICABIA: ***Pene,*** **1921**
25. Joan MIRO: ***Femei în noapte,*** **1945, 130x162 cm, galeria Pierre Matisse, New York**
26. Max ERNST: ***Celebes,*** **1921, 127x110 cm, colecţie particulară, Londra**
27. Yves TANGUY: ***De o mie de ori,*** **1933, 65x50 cm, colecţie particulară, Bruxelles**
28. Jackson POLLOCK: ***Numărul 8,*** **1949, 86,8x181,3 cm, colecţie particulară**
29. Henri MICHAUX: ***Mişcări,*** **tuş**
30. Victor BRAUNER: ***Leul dublu,*** **1945**
31. Paul DELVAUX: ***Prizonierul,*** **1942, colecţie particulară**
32. Henri ROUSSEAU-VAMEŞUL: ***Nunta,*** **1905, 161x114 cm, colecţie particulară, Paris**
33. SÉRAPHINE: ***Ciorchini,*** **1928, 140x113 cm, colecţie particulară, Paris**
34. Sală a expoziţiei Alberto GIACOMETTI de la Zürich; în prim plan ***Omul cu degetul,*** **1947, bronz, 178 cm**
35. Jean ARP: ***Tors,*** **1931, marmură albă, colecţie particulară,' Basel**
36. Antoine PEVSNER: ***Construcţie, suprafaţă dezvoltabilă,*** **1938, aramă, 64 X51 cm, colecţie particulară, Basel**
37. Naum GABO: ***Construcţie lineară,*** **1942—43, 35,5 X 34,5 X 9 cm, Tate Gallery, Londra**
38. CÉSAR: ***Marea ducesă,*** **1955, fier şi oţel**
39. Alexander CALDER: ***Mobil roşu,*** **foi de aluminiu**
40. Henry MOORE: ***Sculptură,*** **1938, piatră, 89xl32,5x 73,5 cm, Tate Gallery, Londra**
41. Jean LURCAT: ***Es la verdad*** **(Este adevărat), tapiserie, 290x650 cm**
42. Hans HARTUNG: ***T 1956 – S,*** **pictură, 162x122, Muzeul Municipal Van Abbe, Eindhoven**
43. ZAO WOU-KI: ***14.3.1959,*** **162x140 cm x**
44. Nicolas DE STAËL: ***Peisaj din Sicilia,*** **1954, 89 X 130 cm colecţie particulară, Paris**
45. Maurice ESTÈVE: ***Noirbal,*** **1958, 100x81 cm, colecţie particulară, Paris**
46. Serge POLIAKOFF: ***Compoziţie abstractă,*** **1957, 97x130 cm, colecţie particulară, Paris**
47. Jean BAZAINE: ***Compoziţie,*** **1936, 92x60 cm, colecţie particulară, Paris**
48. Jean DUBUFFET: Cap, 1947
49. Roger BISS IEPE: ***Cenuşiu şi violet,*** **1957, 92x73 cm, Muzeul din Luxemburg**
30. Charles LAPICQUE: ***înainte de start,*** **1950**
51. Marino MARINI:***Călăreţ,*** **1952, bronz, Muzeul de Artă din Minneapolis**
52. Victor PASMORE:***Abstract în negru, alb si indigo,*** **I960, 152 X 152 cm, colecţie particulară, Belfast**

53. Ben NICHOLSON: ***Cantabria*****, 1956**
54. Maria Helena VIEIRA DA SILVA: ***Egipt*****, 1948**
55. Edouard MANESSIER: ***Salve Regina*****, 1945, Muzeul de Artă din Nantes**
56. Etienne HAJDU: ***Alma*****, 1960, marmură, 56x33 cm.**

INDICE DE NUME[1]

[1] Cifrele romane indică primul (I) şi al doilea (II) volum.

B

C

E

H

I

J

M

N

O

P

Q

S

T

W

Y

Z

SUMAR

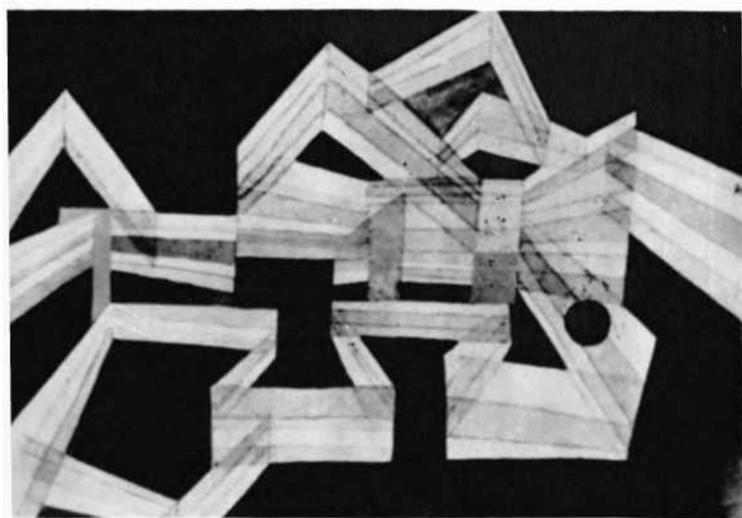
ILUSTRAŢII

1. **Edvard Munch: Dansul vieţii**
2. **Maurice Vlaminck: Inundaţie la Ivry**



3. **Emil Nolde: Rusaliile (detaliu)**







4. Georg Grosz: Coperta revistei Die Pleite

5. Paul Klee: Arhitectură transparent-structurală

6. Paul Klee: Senecio



7. Paul Klee: Portul

8. Una din sălile expoziţiei Kandinsky, la cea de-a XXV-a Bienală de la Veneţia, 1950

9. Vasili Kandinsky: Linie transversală





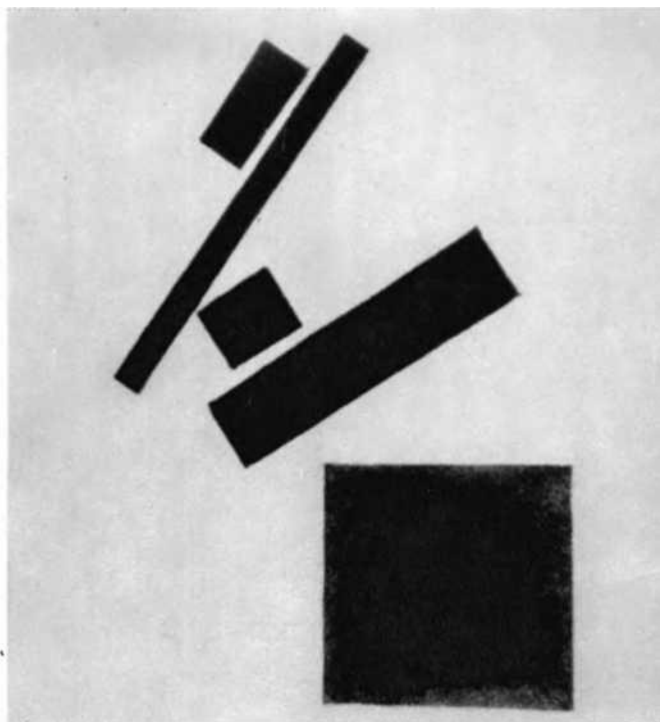


10. Umberto Boccioni: Forma unică a mişcării în spaţiu



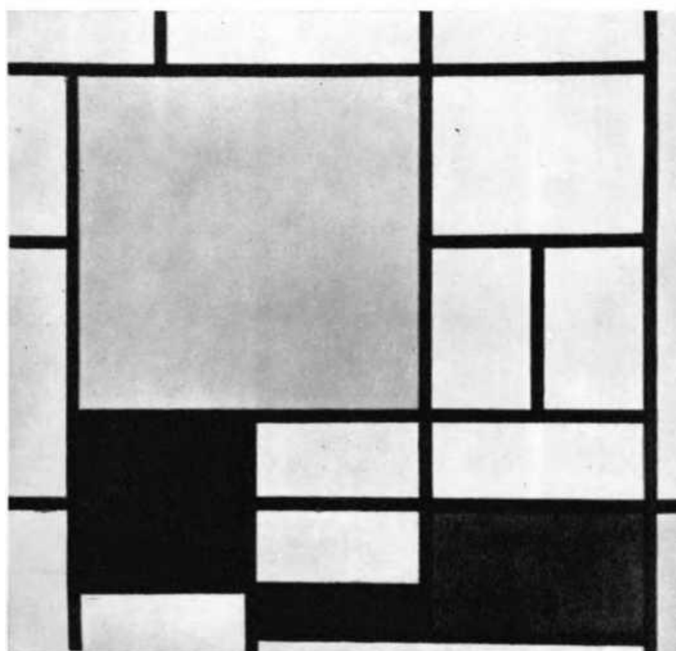
11. Gino Severini: Dansatoare la Bal Tabarin

12. Giorgio Morandi: Natură moartă metafizică



13. **Kazimir Malevici:** Compoziţie suprematistă







14. Piet Mondrian: Copacul albastru

15. Piet Mondrian: Compoziţie în galben, roşu, albastru şi negru

16. Arshile Gorky: Inaccesibilul

17. André Masson: Luptă de peşti

18. Mihail Larionov: Reionism



19. James Ensor: Intrarea lui Cristos în Bruxelles



20. **Oskar Kokoschka: Autoportret**



21. René Magritte: Terapeutul



22. Marcel Duchamp: Nud coborînd scara



23. Salvador Dali: Presimţirea războiului civil

- "

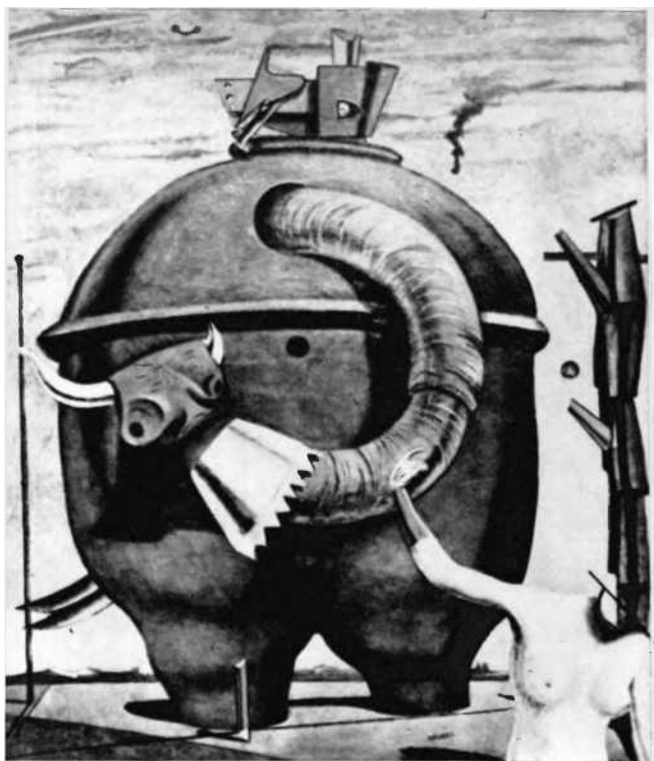
§



.CW»}

* t ft

—



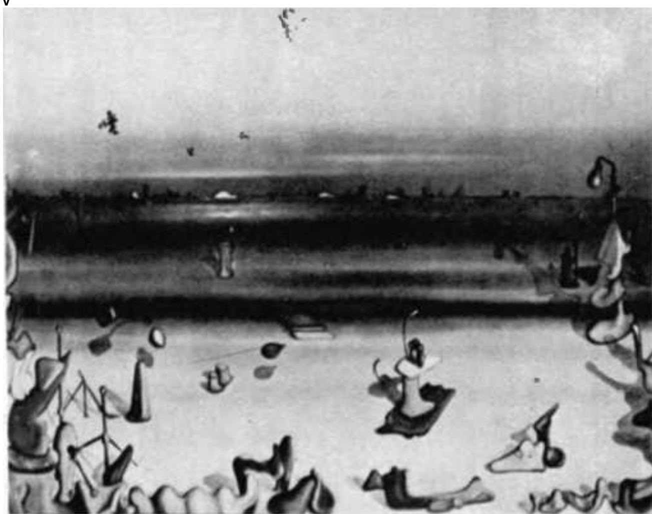
24. **Francis Picabía: Pene**

25. **Joan Miró: Femei în noapte**

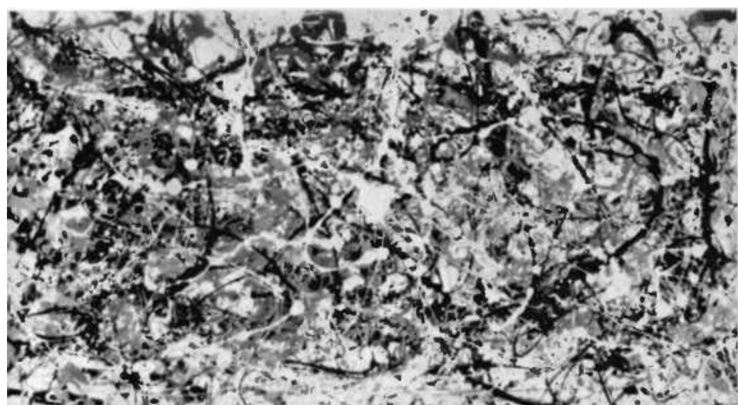
26. **Max Ernst: Celebes**

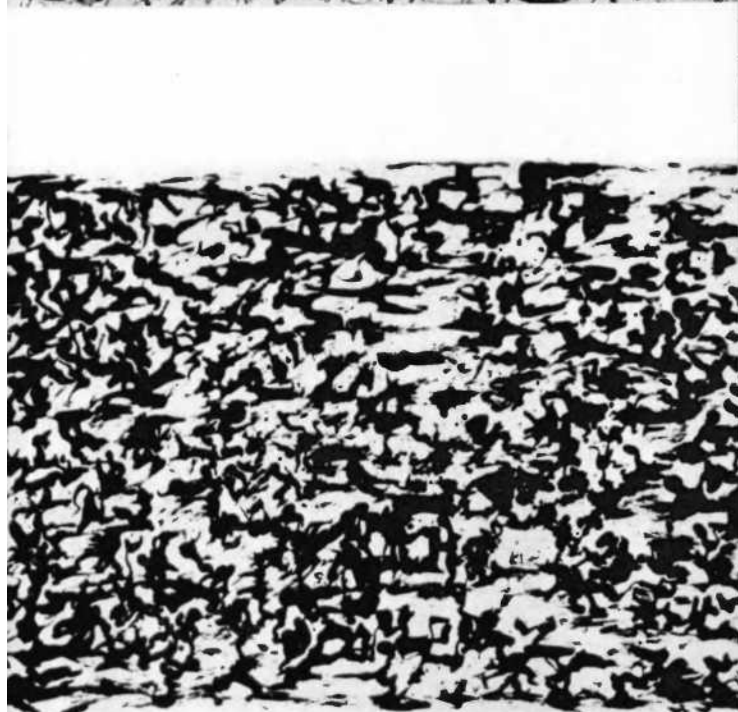
X

r
v



27. Yves Tanguy: De o mie de ori
28. Jackson Pollock: Numărul 8
29. Henri Michaux: Mişcări







30. Victor Brauner: Leul dublu



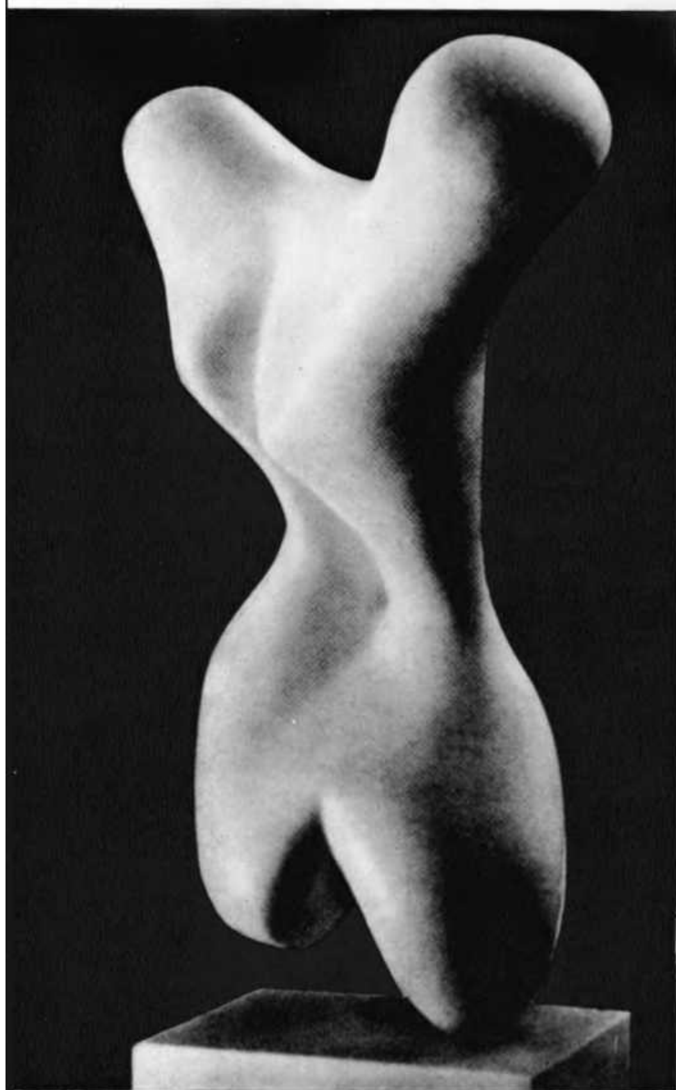
31. Paul Delvaux: Prizonierul



32. Henri Rousseau-Vameşul: Nunta

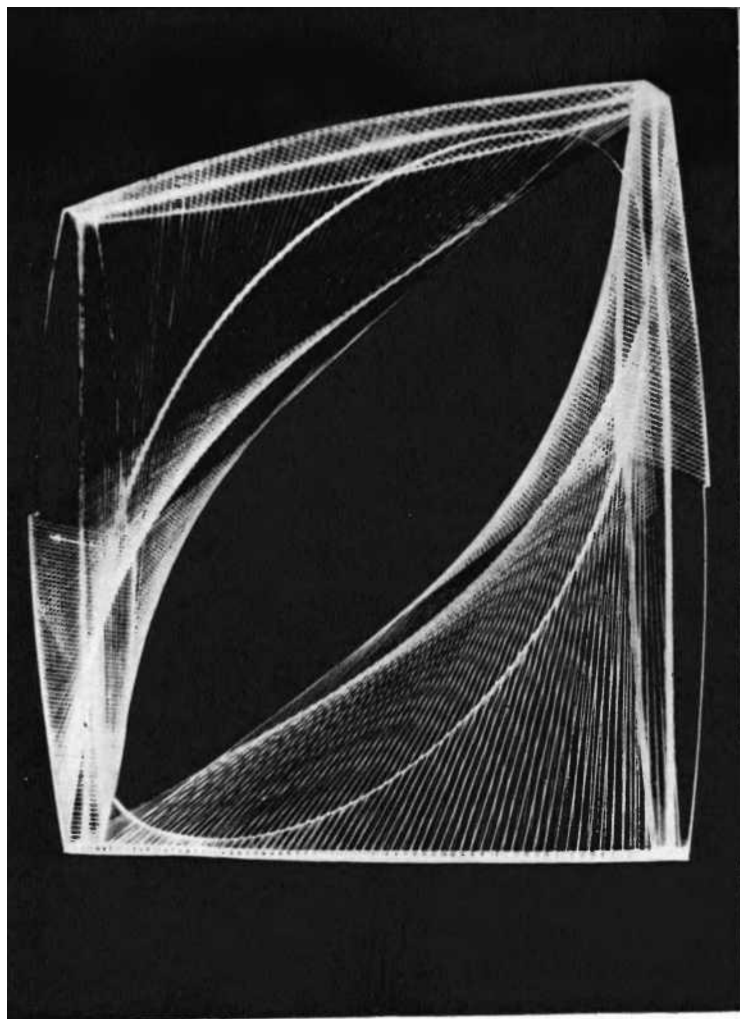
34. Sală a expoziţiei Alberto Giacometti de la Zürich; în prim plan: Omul cu degetul ->





35. **Jean Arp:** Tors

36. Antoine Pevsner: Construcţie, suprafaţă dezvoltabilă



37. Naum Gabo: Construcţie lineară

38. César: Marea ducesă

39. Alexander Calder:

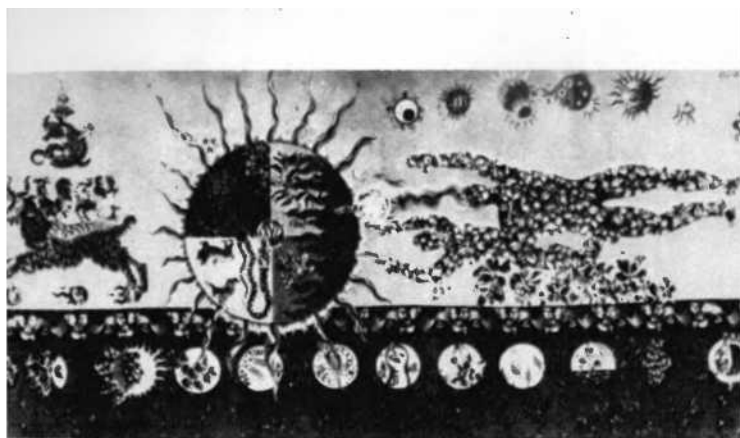
Mobil roşu







40. Henry Moores Sculptură





verdat)

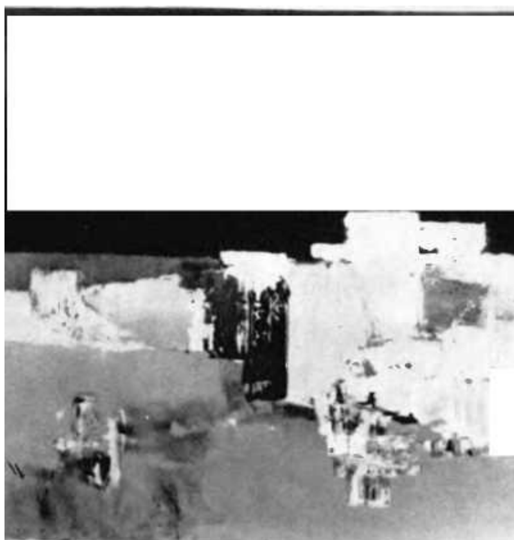
41. Jean Lur^at: Es la verdat)

42. Hans Hartung: T 1956 –

43. Zao Wou-Ki: 14.3.1959

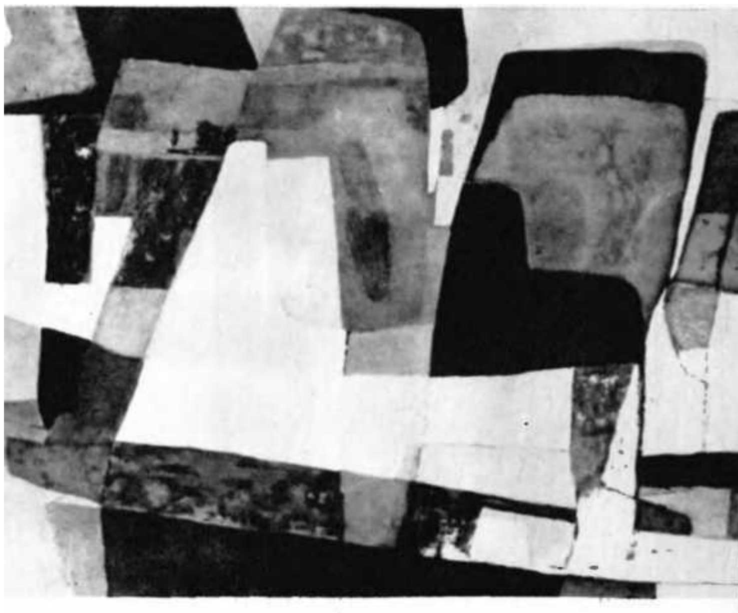
S

43. Zao Wou-Ki: 14.3.1959

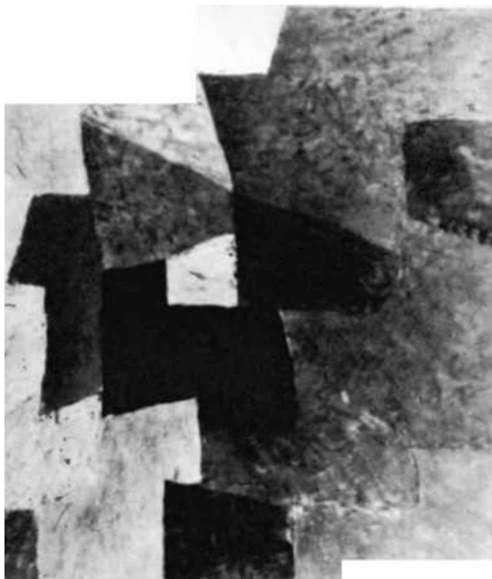


44. Nicolas de Staël: Peisaj din Sicilia

45. **Maurice Estévé: Noirbal**



V^v



trmw

46. **Serge Poliakoff: Compoziţie abstractă**

47. **Jean Bazaine: Compoziţie**





48. Jean Dubuffet: Cap



49. Roger Bissière: Cenuşiu şi violet

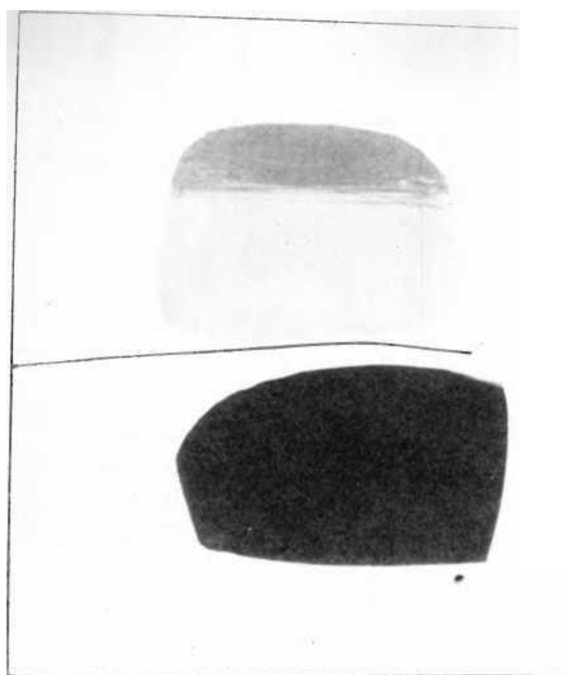


50. Charles Lapicque: înainte de start

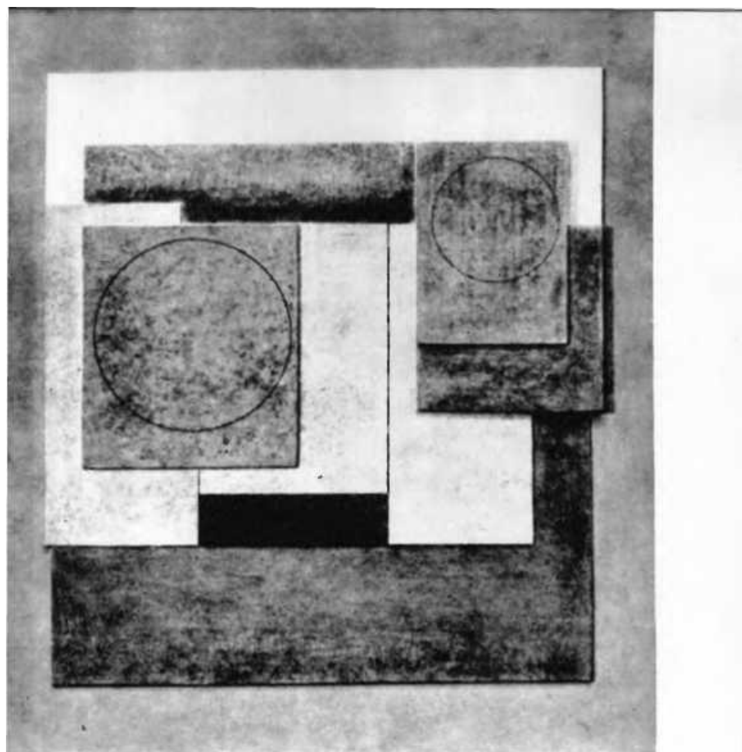
51. Marino Marini: Călăreţ



51. Marino Marini: Călăreţ

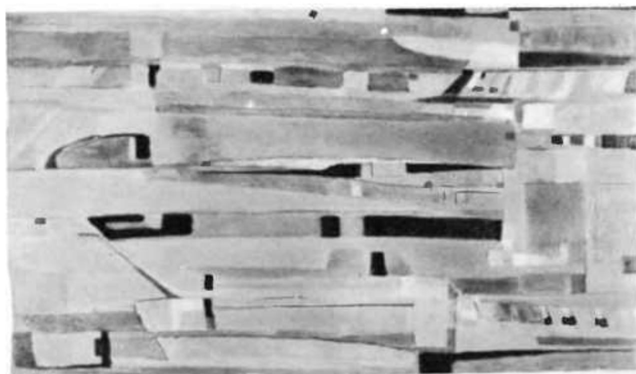


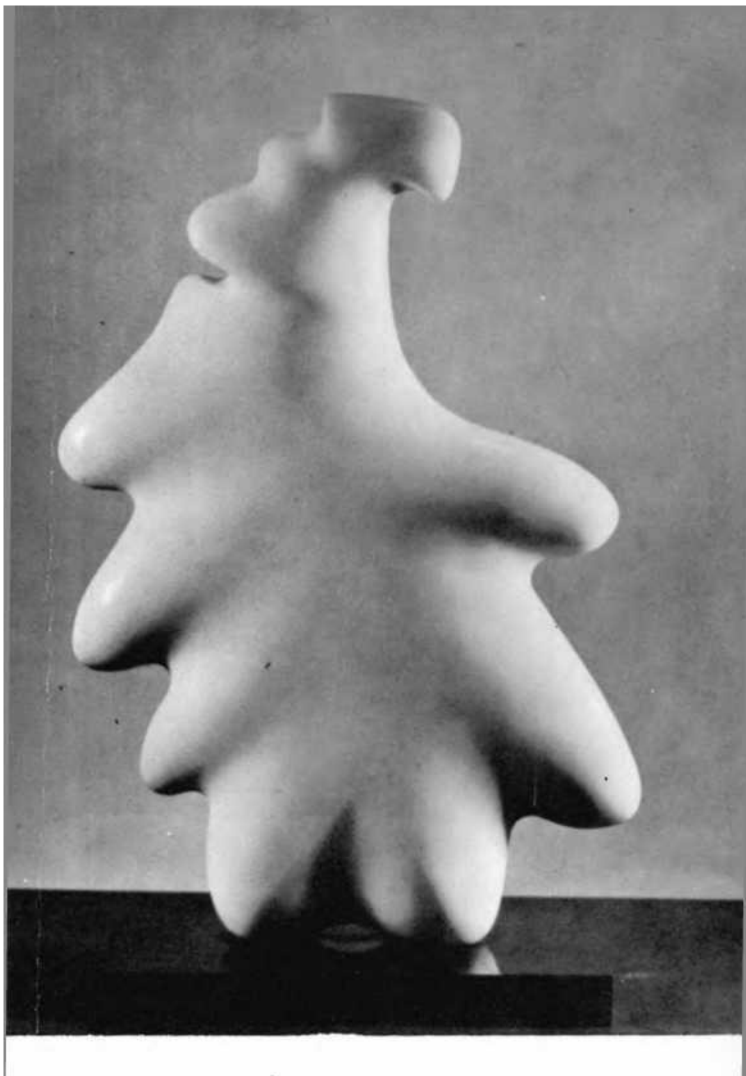
52. **Victor Pasmore:** Abstract în negru, alb și indigo



53. Ben Nicholson: Cantabria







54. Maria Helena Vieira da Silva: Egipt

55. Edouard Manessier: Salve Regina

56. Etienne Hajdu: Alma

Redactor : IRINA IONESCU Tehnoredactor : ELENA JUCU – MIRESCU

Apărut 1971. Coli de tipar 15,5. *Planşe tipar înalt 24* C. Z. pentru *bibliotecile mari* 7. C. 2. *pentru bibliotecile mici 7.* 74/76.



Intrepr. poligrafică „Arta Grafică” Calea Şerban Vodă 133. Bucureşti Republica Socialistă România
Comanda nr* 1733

Vol. I—Ii. Lei 31

Biblioteca de artă ,

60

I
Arte şi civilizaţii ¡

panorama artelor plastice contemporane



Arta modernă este opera şi expresia epocii noastre moderne. Este arta *noastră*. Acest adevăr sare în ochi atunci cînd descoperi că toate caracterele ei specifice, toate componentele şi spiritul ei sînt în acord cu caracterele specifice, cu componentele şi spiritul celorlalte activităţi ale epocii noastre. Omul de azi, cu coordonatele saie de timp şi spaţiu, cu tehnicile, maşinile, comportamentul fizic şi mental, cu obiceiurile şi preocupările sale economice, sociale şi morale, cu specificul evenimentelor la care trebuie să facă faţă, cu sensibilitatea şi aspiraţiile sale, se manifestă, în domeniul artei, tocmai prin această artă.

JEAN CASSOU

[1] în Audenarde, la sfîrşitul secolului al XV-lea, tapiseria nu ocupa mai puţin de 14 000 de meşteri. Această cifră ne permite să presupunem la cît se ridica populaţia artistică a celor mai importante centre, ca Paris, Ârras, Tournai, 261 Bruges, Gand, Bruxelles etc. (N. a.)